Que sais-je ?

Jacques Rouchouse

L'opérette

puf

DU MÊME AUTEUR

Hervé, le père de l'opérette, biographie, 1994, Michel de Maule.

L'auteur remercie Thierry Ducluzeau pour sa précieuse collaboration.

ISBN 2 13 050073 0

Dépôt légal — 1re édition : 1999, juin

© Presses Universitaires de France, 1999
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

« Mieux est de ris que de larmes, écrire pour ce que le rire est le propre de l'homme. »

François Rabelais.

De tout temps, il a été dans la nature humaine de rire, et de se moquer des choses sérieuses en les tournant en ridicule.

De tout temps également, l'homme a aimé se donner en spectacle, et, dès l'invention du théâtre, le rire y a tenu une place importante, bien avant d'en constituer la donnée essentielle dans un large répertoire. N'oublions pas que dans les pièces d'Aristophane (450 à 385 av. J.-C.), on trouve des moments chantés – psalmodiés serait plus juste.

Pour ne prendre que ces deux exemples, *Lysistrata* et *Les Oiseaux* sont des pièces fort drôles et contiennent avant la lettre les « ingrédients » que l'on retrouvera plus tard dans l'opérette.

La forme de ces spectacles, avec dialogues chantés par les acteurs principaux et chœur faisant le commentaire sur l'action, n'est pas si éloignée de celle de certaines comédies musicales modernes, le principe étant immuable. C'est la partie « technique », en fait, qui a le plus évolué.

En vérité, il conviendrait peut-être mieux d'essayer de définir le phénomène « opérette », que le genre lui-même. L'opérette répond au besoin d'un public qui, amateur de chansons, d'airs faciles à retenir (qu'il fre-

donnera à la sortie et qu'il a déjà fredonnés à l'entrée !), n'a que le désir de se détendre en voyant se dérouler devant lui une histoire simple, liant ou amenant des airs comiques ou sentimentaux.

On va voir que si l'opérette est le sourire de l'opéra, l'opéra bouffe en est le rire.

Il va de soi que cette petite « histoire de l'opérette » n'est pas exhaustive.

Nous avons laissé de côté les opérettes dont la réputation n'a guère dépassé les frontières de leurs pays d'origine, ou qui n'ont pas légué au genre des chefs-d'œuvre impérissables.

Il n'en existe pas moins des opérettes belges, danoises, roumaines, russes, suisses et d'autres encore, dont le commun dénominateur reste le divertissement et la parodie... qualités propres à ce répertoire.

DÉFINITIONS

On peut dire communément, pour le public non averti, que l'opérette est une sorte d'opéra où – contrairement à celui-ci – tout se termine bien, où l'on chante, parle et danse, le tout dans une ambiance festive.

C'est un parti pris de bonne humeur, un état d'esprit de bonheur, c'est le sourire de l'opéra, bref, l'opérette, c'est la fête !

Opérette, ce que disent les dictionnaires :

- *Le Littré* (1877) : Diminutif d' « opéra » attribué à Mozart. Mot qui a passé de la langue allemande dans le français, et par lequel on désigne de petits opéras sans importance par rapport à l'art.
- *Dictionnaire de l'Académie française* (1878) : Petit opéra-comique. « Ce musicien n'est encore connu que par d'agréables opérettes. »
- *Dictionnaire général de la langue française* de A. Harfeld et de A. Darmesteter (1890) : Étymologiquement emprunté à l'allemand opérette, qui est lui-même pris de l'italien *operetta,* diminutif d'opéra. Néologisme admis, Académie, 1878. Petit opéra-comique du genre bouffe.
- *Dictionnaire pratique et historique de la musique* par Michel Brenet (1926) : L'*opera buffa* et l'opéra-comique ont parfois été nommés opérette au XVIII[e] siècle. Ce dernier a pris aussi à l'occasion le nom d'opéra bouffon. C'est en ce dernier sens que le terme opéra bouffe a prévalu, depuis 1855, avec Offenbach et Hervé. L'opérette moderne est le dérivé de l'ancien opéra-comique où la musique retourne à la simplicité de la musique empruntée. Il a comme division l'opérette bouffe qui représente le dernier degré musical du genre, guère au-dessus du vaudeville.
- *Dictionnaire de musique* d'Hugo Riemann (1931) : opéra-comique ou opéra bouffe du genre léger, dans lequel les cou-

plets chantés alternent avec le parlé, soit encore un opéra à la fin parodique ou satirique.

- *Dictionnaire de l'Académie française* (1935) : Composition dramatique dont l'action est gaie ou comique et la musique légère. « Livret, musique d'opérette », « Jouer, chanter l'opérette ».
- *Dictionnaire de l'opéra* de Rosenthal et Warrack (1964) : (Italien et Français : petit opéra). Terme qui désigne une pièce à l'action plaisante, comportant une ouverture, des airs, des interludes et des danses, souvent entremêlés de dialogues parlés.
- *Dictionnaire Larousse de la musique* (1982) : Au sens où nous l'entendons aujourd'hui, l'opérette est une variété d'opéra-comique plus légère dans son sujet et dans sa musique, où tout finit bien, et qui a hérité de ses origines disparates et multiples un charme, une grâce à la fois élégante et populaire.
- *New Grove Dictionnary of Opera* (1992) : A light opera with spoken dialogue, songs and dances (un opéra allégé, avec des dialogues parlés, des chants et des danses).
- *Le Grand Robert de la langue française* (1992) : Petit opéra-comique dont le sujet et le style, légers et faciles, sont empruntés à la comédie.

Chapitre I

L'OPÉRETTE FRANÇAISE

I. — Les origines

En 1938, au cours de conférences à la Radio, Reynaldo Hahn (l'auteur de l'opérette *Ciboulette*) tentait lui aussi une définition et un historique de l'opérette. Laissons un instant la parole à cet éminent spécialiste : « L'opérette a des origines disparates, sa généalogie est difficile à établir, et il y a en elle un peu de tout. C'est probablement de ce mélange que lui viennent son charme et sa diversité, ce je-ne-sais-quoi qu'on appelle la "beauté du diable", cette grâce, à la fois élégante et plébéienne, ces inégalités d'humeur, ces alternances de malice et de sentiment qui la rendent si attrayante. »

Et Reynaldo Hahn de citer la phrase si souvent entendue que Camille Saint-Saëns avait prononcée en 1926 : « L'opérette est une fille de l'opéra-comique, une fille qui a mal tourné, mais les filles qui tournent mal ne sont pas toujours sans agrément. »

Et Reynaldo Hahn continue : « Donc, l'opérette est un opéra-comique plus léger, et comme sujet et comme musique, dans lequel on admet plus de laisser-aller dans le ton, plus de fantaisie, plus de négligence et, pour tout dire, plus de débraillé. C'est pour cela qu'on peut dire qu'elle a mal tourné. Mais d'où vient qu'elle a mal tourné ? mon Dieu, c'est peut-être par atavisme ! Souvenez-vous que si l'opérette a pour

père l'opéra-comique et pour mère l'*opera buffa* (ménage bon enfant et rieur, mais ayant des principes de morale), ses deux grand-mères sont la parade foraine et la parodie, c'est-à-dire deux personnages pas très comme il faut... »

On ne refera pas ici l'histoire de l'opéra-comique, de l'*opera buffa,* du vaudeville, de la parodie, tous ces ancêtres de l'opérette. Toutefois, pour une bonne compréhension du genre de l'opérette, on indiquera quelques repères essentiels.

Le besoin de relier entre elles des chansons remonte au moins au XIII[e] siècle. On cite souvent parmi les aïeux de l'opéra-comique – et par là de l'opérette – l'ouvrage d'Adam de La Halle (1240-1288 ?), *Le jeu de Robin et de Marion*, présenté vers 1283. Ce n'était qu'un agrandissement des « pastourelles » et « bergeries » antérieures, et, si on a retenu ce titre-là, c'est que peu d'ouvrages du même genre ont été conservés ! Cette série de chansons, puisées dans la culture populaire et insérées dans un texte constituant un développement dramatique, est un « ferment » de l'opéra-comique à venir. Comique au sens de « drôle ». Ce qui fera dire à Guillaume de Machaut (1300 ?-1377) : « La musique est une science, qui veut qu'on rie et chante et danse. Cure n'a de mélancolie et partout où elle est, joie s'y porte. »

II. — Les spectacles de la Foire

Ce qui est devenu l'opéra-comique est né de l'esprit satirique et frondeur des Parisiens sur les modestes tréteaux des foires Saint-Laurent, Saint-Germain et Saint-Ovide.

Dès 1674, un dénommé Lagrille y faisait jouer des opéras par des marionnettes, lesquelles, deux ans plus tard, céderont la place à des acteurs véritables.

Au siècle suivant, seule l'Académie royale de musique est autorisée à représenter l'Opéra.

Dès le début du XVIII[e] siècle, les petits théâtres forains doivent se débrouiller avec le reste.

D'abord, seul un « acteur-chanteur » est autorisé, avec quatre violons et un hautbois au maximum. Le « privilège » qui réglemente la vie des théâtres favorise les grandes institutions ; aux grandes scènes, le grand genre où l'on déclame, chante et danse (l'Opéra, le Théâtre-Français).

Mais le Français, né malin, saura bien vite détourner les règlements. En fait, et contrairement à la volonté des pouvoirs, la rigidité de la réglementation sera... une prime à l'inventivité ! On jouera d'abord « à la muette », puis « aux écriteaux » : cartons descendant des cintres (ou sortis de la poche de l'acteur) et sur lesquels sont écrits le couplet et le nom du personnage qui doit le chanter.

Par le privilège du 26 décembre 1714, deux troupes de forains (celles de Louis Gaultier de Saint-Edme et de la Vve Baron) obtiennent l'autorisation d'ouvrir officiellement une salle de spectacle dénommée « Opéra-Comique », où l'on pourra chanter et danser.

Pourquoi le nom « Opéra-Comique » ? Tout simplement puisque l'on y singe l'opéra ; c'est ici l'opéra « rendu » comique. L'intention première étant, bien entendu, de tourner en ridicule les œuvres sérieuses, pompeuses et magistrales jouées à l'Opéra.

Autre forme de subterfuge usité à l'époque : parfois, les musiciens « autorisés » jouent un air connu (*La bonne aventure au gué* ou *Monsieur de La Palice est mort*)... et des comparses, mêlés au public, habillent ces airs de paroles de circonstance !

Finalement, les obstructions, les contraintes, les tracasseries administratives nées dans l'esprit du législateur pour brider cette espèce de théâtre sauvage (le *off* avant la lettre !) n'auront, comme on l'a dit, pour résultat que le contraire du but recherché. Loin d'être

bâillonnés, les « forains », avec mille ruses, créeront sans le savoir sur le moment, un genre nouveau, l'opéra-comique.

Au contraire de l'opéra, où l'on ne fait alors que chanter et danser, on accordera une grande place aux scènes parlées, ce qui deviendra une définition de l'opéra-comique : « Pièce où alternent des moments chantés et des scènes de comédie (parlées). »

Parmi les ouvrages de ce genre nouveau, on peut citer *Le devin du village* de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Créé en 1752 devant la cour à Fontainebleau, puis en 1753 à l'Académie royale de musique (l'Opéra), *Le devin du village* – sous-titré « opéra-comique pastoral » – se veut l'équivalent des « intermèdes » italiens, dont nous parlerons plus loin. Le roi s'y divertit et y chanta lui-même !

Là-dessus, un certain Monnet (1703-1785) à l'idée d'une mystification : voyant que la musique italienne fait fureur, il fait composer par Dauvergne (1713-1797) un petit ouvrage dans le genre de *La Serva Padrona* de Pergolèse, sur un texte de celui que Voltaire nommait « ce polisson de Vadé ». Son titre ? *Les Troqueurs*, au théâtre de la Foire en 1753.

Monnet annonce cette création comme étant due à la plume d'un maître italien. Immense succès auprès des partisans de la musique italienne, l'opéra introduit en France par Lully (les Lullistes). Mais succès plus grand encore auprès des laudateurs de la musique française, lorsque Monnet avouera sa supercherie ! Voilà comment, parfois, naissent les grandes choses ! Dès lors, Monnet s'attachera la collaboration d'un nombre important de musiciens, comme on le verra.

III. — Les intermèdes

Descendant des « entremets » du Moyen Age – quand au XI^e^ siècle, on intercalait dans les banquets princiers des auditions de trouvères et de trouba-

dours... on les retrouvera plus tard, par exemple chez Molière dont le *Bourgeois gentilhomme* est le spécimen le plus célèbre, les intermèdes sont, selon la définition de Jean-Jacques Rousseau dans son *Dictionnaire de musique* (1781) : « Pièce de musique (ou de danse) qu'on enserre à l'Opéra entre les actes d'une grande pièce pour égayer et reposer en quelque sorte l'esprit du spectateur attristé par le tragique et le tendre souci des grands intérêts. »

Ce sont donc de petites bouffonneries à un, deux ou trois personnages, que l'on jouait entre les actes des œuvres sérieuses afin de détendre le public et qui, par leur affabulation simplette voire grivoise, offraient un saisissant contraste avec les sujets épiques, héroïques ou religieux du vrai spectacle.

Or, le gros du public, préférant depuis toujours le rire au sage recueillement, sera rapidement séduit par ces intermèdes ; il y trouvera des sujets plus proches de sa vie quotidienne contrairement à l'*opera seria*, pénétré, pour ce qui le concerne, de sujets mythologiques incompréhensibles pour le tout-venant.

C'est ainsi que ces modestes divertissements vont connaître un engouement qui ira en s'amplifiant, poussant les compositeurs à en faire un genre à part entière.

Le XVIII^e^ siècle marque le point culminant, et c'est en Italie – surtout à Naples – que les intermèdes comiques *(intermezzii)* vont se développer de la plus brillante manière.

Dans son ouvrage *De la tragédie* en 1784, Jean-Maria Clément explique parfaitement l'importance de ces intermèdes : « C'est dans les entractes que se passent, en supposition, les événements qui demandent l'espace de temps le plus considérable pour lier et amener ceux qu'on nous présente. »

C'est pourquoi, dans l'*opera seria* du XVIII^e^ siècle, où le temps était censé s'écouler et les péripéties du

drame se poursuivre, on se mit à remplir les entractes par autant d'*intermezzii* bouffes qui comblaient ce vide temporel, pour la grande joie des esprits rationnels les plus simples.

Pergolèse (1710-1736) crée donc, avec sa *Serva Padrona* (Naples, 1733), ce qui peut être considéré comme le premier *opera buffa.* Bien sûr, il y en avait eu d'autres auparavant, mais la mort prématurée de ce musicien (à 26 ans !) frappa les esprits, mythifia son œuvre et le projeta, plus que les autres, devant les feux de la rampe.

Les opéras sérieux comportant trois actes, on avait donc droit à deux intermèdes, sans aucun rapport dans leur sujet l'un avec l'autre. Leur succès grandissant incitera les auteurs à utiliser la même histoire pour les deux intermèdes, puis ensuite à réunir ces deux parties en une seule. Le modèle du genre, *La Serva Padrona*, « *intermezzo* en deux parties avec deux acteurs chantants et un personnage muet ».

Pergolèse invente là – en s'inspirant de la *comedia dell'arte* qui repose sur une intrigue populaire – des motifs drôles, avec des parties chantées (airs et duos) alternant avec des récitatifs chantés (alors que dans les opéras-comiques français, les dialogues seront parlés).

Notons qu'en Angleterre ce seront les « interludes », intermèdes dans le drame élisabéthain (ex. *Le meurtre de Gonzago* introduit par Shakespeare dans son *Hamlet*).

Les intermèdes italiens vont rayonner grâce à une pléiade de compositeurs tels Pergolèse, Jommelli, Galuppi, Vivaldi, Ciampi, Sacchini, Martini, sans oublier les Piccini, Cimarosa, Latilla et autres Celleti...

Puis ces *intermezzii* vont en quelque sorte s' « émanciper », devenir un genre à part entière, l'*opera buffa,* qui épousera bientôt la grande forme des ouvrages en trois actes.

Cela va donner naissance à toute une école où l'on citera Piccini (1728-1800), Paisiello (1741-1816), Cimarosa (1749-1801) et surtout Rossini (1792-1868), lequel avec *L'Italienne à Alger* (1813), *La Pie voleuse* (1817) et surtout *Le Barbier de Séville* (1816) – apothéose de l'opéra bouffe – fait montre d'esprit pétillant et joyeux, qui avait commencé dès 1786 avec son *Impresario* (ou *Directeur de théâtre*) sous-titré *Comédie en musique*.

Mais revenons en France, où, en 1752, *La Servante maîtresse* va faire perdre la tête aux Parisiens. Et écoutons Jean-Jacques Rousseau : « Quelque temps avant qu'on donnât *Le devin du village*, il était arrivé à Paris des bouffons italiens qu'on fit jouer sur le Théâtre de l'Opéra sans prévoir l'effet qu'ils y allaient faire... les pièces qu'ils donnèrent ne laissèrent pas de faire à l'opéra français un tort qu'il n'a jamais réparé... La comparaison de ces deux musiques entendues le même jour sur le même théâtre déboucha les oreilles françaises : il n'y en eût point qui pût endurer la traînerie de leur musique après l'accent vif et marqué de la musique italienne. Sitôt que les bouffons avaient fini, tout s'en allait. On fut obligé de changer l'ordre et de mettre les bouffons à la fin. Tout Paris se divisa en deux partis, plus échauffés que s'il se fût agi d'une affaire d'État ou de religion. L'un, plus puissant, plus nombreux, composé des grands, des riches et des femmes, soutenait la musique française. L'autre, plus vif, plus fier, plus enthousiaste, était composé des vrais connaisseurs, des gens à talent, des hommes de génie. Son petit peloton se rassemblait à l'Opéra sous la loge de la Reine. L'autre parti remplissait tout le reste de la salle, mais son foyer principal était sous la loge du Roi. Voilà d'où vinrent ces noms de partis célèbres dans ce temps-là de "coin du Roi" et "coin de la Reine". »

C'est ainsi que le « coin de la Reine », avec comme porte-drapeau Rousseau, soutiendra les bouffons italiens, et le « coin du Roi » avec Lully et Rameau (et la Pompadour !) défendront la musique française.

Il est piquant de constater que le si sérieux Rameau, après avoir collaboré à la foire dès 1723, avait donné à Versailles sa comédie-ballet *Platée* (1745) dans laquelle il utilisait les procédés burlesques de la foire : onomatopées, reine des grenouilles interprétée par un homme, coassements syncopés imitant le chant des batraciens, sans parler de la charge contre les puissants ; bref, les « ingrédients » des opérettes à venir d'Hervé et d'Offenbach !

Le « coin de la Reine » et le « coin du Roi » vont s'opposer lors de la « querelle des bouffons » où il s'agira de défendre respectivement les mérites de l'opéra bouffe italien et de l'opéra sérieux français. Voltaire s'en lassera qui écrira : « Je vais chercher la paix au temple des chansons, j'entends crier "Lulli, Campra, Rameau, bouffons, êtes-vous pour la France ou bien pour l'Italie ?" » – « Je suis pour mon plaisir, Messieurs. »

L'exemple de Pergolèse, donc, va rapidement influencer ceux que l'on peut considérer comme les inventeurs de l'opéra-comique français. Bien vite ils comprendront que, hors Versailles et sa caste, l'homme de la rue n'a que faire de la valeur intrinsèque des partitions. *La servante maîtresse* rappelait à point qu'il fallait au grand public des thèmes plus simples, plus accessibles, que ceux de ces comédies « larmoyantes ». Selon Diderot, les héros, au théâtre, seront « des gens comme vous et moi », ce qui distinguera l'opéra-comique du grand opéra, et attirera à lui le public populaire.

Charles Favart (1710-1792), librettiste et comédien, qui avait fait jouer sa *Chercheuse d'esprit* en 1741 à la foire, va, avec sa femme Marie-Justine (née Duronce-

ray), hausser le niveau du genre balbutiant et l'imposer, avec cette alternance de scènes parlées et de scènes chantées (postulat de l'opéra-comique, et bientôt de l'opérette).

En 1762, Favart va réunir l'Opéra-Comique de la foire et la Comédie-Italienne (présente à Paris sous plusieurs formes et dénominations depuis le XVI^e siècle) pour former ce théâtre qui deviendra le théâtre de l'Opéra-Comique en 1790, la « Salle Favart ». Tout comme l'opéra, l'opéra-comique est donc à la fois un genre théâtral (comme on l'a vu) et une salle, une institution.

Au cours de péripéties, trop nombreuses pour être narrées ici (déménagements, suppressions, interdictions, fusions...), l'opéra-comique, après les Gluck, Philidor, Monsigny, Grétry, Gossec, Dalayrac, va voir son répertoire enrichi des ouvrages de dizaines de musiciens, certains passant parfois du genre sérieux de l'opéra à celui plus léger de l'opéra-comique, et *vice versa* !

On retiendra Boieldieu (1775-1834) pour *Ma tante Aurore* (1803), *Les voitures versées* (1808), ouvrages drôles, lequel évoluera jusqu'à *La dame blanche* (1825), considéré comme un des modèles de l'opéra-comique traditionnel.

De la même veine sont les Hérold (1791-1833), Auber (1782-1871), qui, lui aussi, donnera aussi bien dans le grand opéra historique *(La muette de Portici* en 1828), que dans le genre *bouffe (Le cheval de bronze* en 1835, *Fra Diavolo* en 1830).

N'oublions pas de citer ici Adolphe Adam (1803-1856) qui, dans un style musical descendant tout droit de Rossini, mêlé à la tradition française « tendance Boieldieu » combine habilement les genres, et se pose en cela en précurseur de l'opérette, comme nous le verrons. De lui, *Le toréador* en 1849, est une réussite absolue de l'*opera buffa* « à la française », avec une

intrigue amoureuse un peu naïve (la jeune femme, son prétendant et le mari jaloux), une musique pleine de vocalises dans le style italien, et aussi des parties comiques allant jusqu'à la parodie de l'opéra. Ajoutons-y du rythme, des danses, un *happy end*... C'est là aussi l'opérette avant la lettre.

IV. — Le vaudeville

Nous avons évoqué l'intermède, l'opéra-comique, deux mots aussi sur le « vaudeville ».

Il doit son nom à ses origines normandes (« vaude-vire » ou « vaudevire » : vallée de la Vire) au début du XVI^e^ siècle.

Il s'agissait de pièces parlées, dans lesquelles on insérait quelques airs connus, des chansons populaires, que l'on affublait de paroles de circonstance (on appelait aussi ce genre « Pont-Neuf » du nom du lieu de Paris où se jouait ce répertoire de la rue).

Or, les gens n'étant jamais contents, il s'en trouva, une fois le genre de l'opéra-comique établi, qui, recherchant au spectacle le côté bon enfant, léger, avec des airs faciles, trouvèrent que l'opéra-comique devenait presque trop sage à son tour ; on vit donc renaître ce vieux genre du vaudeville, qui prendra son essor au XVIII^e^ siècle, jusqu'à posséder son propre théâtre.

Il grandira encore, et deviendra installé dans la postérité grâce aux pièces de Scribe, de Labiche puis de Feydeau, et tant d'autres qui ont donné ses lettres de noblesse à ce qui deviendra le « théâtre de boulevard ».

Maintenant que nous avons brièvement rappelé les formes de théâtre « aïeules » de l'opérette, nous allons voir comment cette sorte de spectacle a pris naissance, car il va de soi qu'elle n'est pas née de génération spontanée !

V. — La naissance de l'opérette

Comment les ingrédients divers se sont-ils rencontrés pour former la « recette » de l'opérette ? Peut-être un peu grâce au hasard, car il existe parfois des événements fortuits, anodins et sans importance sur le moment, qui, avec le recul, se trouvent être prépondérants dans l'évolution et l'organisation des choses. C'est ici qu'il convient d'évoquer la rencontre de Florimond Ronger et de Désiré, populaire acteur de vaudevilles.

Hervé, de son vrai nom Florimond Ronger, naît à Houdain (Pas-de-Calais) le 30 juin 1825, dans une famille modeste ; le père est brigadier dans la gendarmerie royale, et la mère, née au Pays basque espagnol, est ménagère. On peut penser au génie génétique qui va transmettre au jeune Florimond le goût des flonflons militaires et celui des boléros, fandangos et autres séguedilles... ! On retrouvera tout cela dans ses musiques futures.

Orphelin à 9 ans, on le retrouve à Paris, où sa mère l'a emmené. Très tôt entré à la maîtrise de l'église Saint-Roch, il travaille le chant, l'orgue et l'harmonie. Son premier professeur, Elwart, le recommande à Auber, l'un des « pères » de l'opéra-comique, lequel, en digne héritier des Rossini et Boieldieu, transmet ce glorieux héritage à Florimond, en lui apprenant les règles de la composition, et la grande tradition issue de l'*opera buffa.* En 1840, le voilà organiste de la chapelle de l'hospice de Bicêtre, à côté de Paris. Cela n'a l'air de rien... et pourtant ! C'est en constatant l'effet apaisant de sa musique sur les aliénés que Florimond a l'idée non seulement de composer à leur intention, mais aussi de créer de petites saynètes qu'ils chantent eux-mêmes.

Comme l'écrira le compositeur Ferdinand Ochsé : « L'opérette, cette folle du logis musical, est partie de

Bicêtre, et la vraie première œuvre du genre a eu pour interprètes de véritables fous. »

Et c'est ainsi que *L'ours et le Pacha*, sur un livret d'Eugène Scribe (que Ronger a connu chez Auber) et sous-titré *Folie Vaudeville*, est créé par des fous en mars 1842.

Deux ans plus tard, une nouvelle pièce, *L'opéra de Bicêtre*, est sous-titrée : « Opéra fait à Bicêtre, paroles des Drs Dufay, Cusco, Arnould, etc., tous étudiants à l'hôpital alors, et moi organiste de la chapelle, 1844 ». De quoi s'agit-il ? ce n'est pas un opéra-comique (beaucoup plus important dans sa forme), ce n'est pas un vaudeville (puisque la musique est nouvelle, alors que le vaudeville utilise des airs déjà connus), c'est peut-être la première opérette.

On dira la même chose pour *Don Quichotte* en 1847, mais on ne pouvait pas le dire de cette pièce-là, qui ne fut jouée qu'à Bicêtre, et qui dort encore, oubliée, à la bibliothèque de... l'Opéra de Paris ! Il y a dedans, des airs, des duos, des ensembles, et même des chœurs.

Organiste et « professeur de chant » à Bicêtre, Florimond Ronger y épouse une femme de ménage, Eugénie Groseille (cela ne s'invente pas !). Clin d'œil du sort, presque au même moment, un certain Jacques Offenbach vient d'épouser une jeune fille de grande bourgeoisie, Herminie d'Alcain, et cela à l'église Saint-Roch !

1845 voit le jeune Florimond organiste à la prestigieuse église Saint-Eustache, à Paris, poste qu'il occupera pendant neuf ans. Mais le démon du théâtre l'attire, le soir venu, sur les petites scènes de banlieue où sa voix de ténor léger est appréciée. Organiste le matin, saltimbanque le soir ; voilà déjà le sujet de sa future opérette *Mam'zelle Nitouche* !

Et c'est ici qu'intervient un de ces signes du destin dont nous parlions plus haut ; la rencontre avec

Désiré Courtecuisse (1823-1873), originaire du Nord comme lui, et « vedette » du Théâtre de Montmartre. Association du genre du vaudeville, de la grosse farce des théâtres populaires des faubourgs (représentés par Désiré), avec un musicien formé aux sources de l'opéra-comique, comme on l'a vu. Ce sera le départ d'une collaboration inouïe, qui va donner son premier fruit : *Don Quichotte et Sancho Pança*, sous-titré *Tableau grotesque en un acte*, au Théâtre de Montmartre en 1848. C'est donc la première création du musicien dans un théâtre (et non dans un asile !), et c'est là qu'il commence sa carrière de « compositeur chantant ».

C'est à cette époque aussi que, soucieux de préserver son emploi (alimentaire) d'organiste à Saint-Eustache, il prend le pseudonyme d'Hervé pour le théâtre. En 1848 toujours, autre rencontre importante pour Hervé : celle d'Adolphe Adam (1803-1856), lui aussi compositeur d'opéras-comiques de la grande tradition. Adam vient de fonder son « Opéra national » où il invite Hervé et Désiré à chanter *Don Quichotte*. Adam, précurseur de Jean Vilar et du TNP, a pour but d' « offrir des débouchés aux jeunes compositeurs, et permettre à un public populaire d'avoir accès au théâtre pour une somme modeste ».

Les tragiques événements de 1848 mettront, hélas, un terme à cette noble entreprise d'Adam, qui disait aussi : « Il faut se mettre d'abord au niveau du peuple, et faire tout son possible pour l'instruire en le récréant. »

On retrouve Hervé au Théâtre de l'Odéon, où il chante son *Don Quichotte* quand il ne dirige pas l'orchestre. On crée de lui *Les Gardes françaises* en 1849, un petit opéra-comique servant de « lever de rideau » à *François le Champi* de George Sand. Puis *Don Quichotte* se promène autour de Paris (décentralisation avant l'heure !) chanté toujours par son

auteur, avec maintenant Joseph Kelm. Cette notoriété le conduit à la direction de l'orchestre du Théâtre du Palais-Royal en 1850. Autre clin d'œil du sort ironique : à la même époque, Offenbach est chef d'orchestre à la Comédie-Française, à quelques mètres de là, courte distance qui séparera toujours ces deux musiciens dans la course à la notoriété et la « paternité » de l'opérette.

Plusieurs créations d'Hervé au Palais-Royal vont imposer un genre. Ainsi, *Passiflor et Cactus*, en 1851, sous-titré *Opéra grotesque en un acte*, qu'un article qualifiera de « logogriphe vivant qu'il ne faut pas chercher à analyser, mais qui ferait rire un quaker ».

Tout est déjà dit du style qu'Hervé qualifiera lui-même de « loufoque, burlesque, échevelé, endiablé, cocasse, hilare, saugrenu, catapulteux ».

Le sens de la parodie va éclater dans *Roméo et Mariette* en 1852, singeant le *Roméo et Juliette* de Shakespeare.

1853 voit au même théâtre *Les folies dramatiques*, pièce en cinq actes de Clairville et Dumanoir (auteurs maison), où l'on pastiche et tourne en ridicule toutes les formes d'expression théâtrale : le drame, la comédie, la tragédie, le ballet, l'opéra italien. Hervé a composé la musique, ce qui le fait remarquer par le comte de Morny (pas encore duc), qui fait jouer la pièce aux Tuileries devant Napoléon III et la cour. L'intérêt de l'affaire, c'est que Morny est conquis par Hervé, lequel, malin, en profitera pour lui demander l'autorisation d'exploiter un théâtre. N'oublions pas qu'en 1853 les théâtres sont encore régis par le décret de 1807, fixant les attributions de chacun. Dans l'ombre de l'Opéra, de la Comédie-Française, de l'Odéon, de l'Opéra-Comique, les théâtres dits « secondaires » ne peuvent jouer que de petites pièces, sur des airs connus, avec seulement deux ou trois personnages.

La requête d'Hervé n'aboutira pas tout de suite, mais il obtiendra quand même la direction d'une petite salle où il pourra donner libre cours à son imagination.

VI. — Les Folies-Concertantes

C'est dans ce quartier aux mille théâtres, le « boulevard du crime », qu'Hervé ouvre, le 8 février 1854, au n° 41 du boulevard du Temple, son théâtre des « Folies-Concertantes ». Dans ce quartier populaire, proche de ses racines, ses dons multiples vont pouvoir se manifester. On le verra tour à tour – et parfois simultanément – directeur, compositeur, chef d'orchestre, souffleur, régisseur, machiniste, et... chanteur ; un cas unique, en France du moins !

Du cerveau fantasque de cet étrange personnage vont sortir plus d'une quarantaine de petites pièces, sous-titrées *pastorale-opérette... bouffonnerie... pochade-opérette... opérette bouffe...* parmi lesquelles on retiendra *Le compositeur toqué* (1854) ; Hervé en a écrit la musique, le livret, et chante lui-même « d'une façon Hoffmannesque », dira le comédien Lassouche, le rôle du compositeur, avec Joseph Kelm. Ce modeste petit acte marquera Hervé au fer rouge, et ce surnom de « compositeur toqué », véritable carte de visite, le poursuivra sa vie durant.

Rebaptisé la même année « Théâtre des Folies nouvelles », l'établissement rouvre avec un prologue de Théodore de Banville (musique d'Hervé) :

« ...Nous nous appelons Folie
C'est ici qu'on rit encor !
Accueillez nos babioles
Laissez nos danses frivoles
Éveillez les chansons folles
Avec leurs clochettes d'or... »

Au même programme suivait *La fine fleur de l'Andalousie*, sous-titrée *excentricité musicale*, monument de cocasserie où l'on voyait Hervé chanter, danser, jouer des castagnettes dans le rôle du bel Alonzo, auprès de Joseph Kelm travesti en Doña Teresita grosse et laide, le contraste entre les deux personnages produisant un effet comique supplémentaire. Si l'on y ajoute une *Sérénade des cure-dents*, on aura compris que cette caricature d'Espagnols en goguette déchaînait l'hilarité générale ! Comme l'écrira L. H. Lecomte en 1909 : « Les Folies nouvelles remportèrent, le premier soir, un succès qui, promptement, se transforma en vogue. On ne parlait dans les salons, à la bourse, dans les cercles, que du petit théâtre consacré aux pièces gaies... » C'est ainsi que ce petit théâtre populaire va attirer un public varié ; du bourgeois du parterre au plus simple au balcon.

Un drame en 1779 (1789 à l'origine... mais la censure veillait !), sous-titré *opéra burlesque*, marque une petite date aussi : auteur du livret et de la musique, Hervé y jouait trois personnages, au prix de mille subterfuges, comme on l'imagine. Dialogues et situations sortis tout droit de l'asile de Bicêtre ; ainsi, le chevalier de Saint-Gibou, parlant de Rosquita d'Urlupière : « Elle a cet embonpoint charmant qu'on cherche vainement chez les femmes maigres, et dont se passeraient volontiers les femmes grasses... »

La réglementation des théâtres va rapidement évoluer... et faire évoluer le genre qui nous intéresse. En 1855, on passe de deux à trois personnages. On aura bientôt droit à plusieurs actes, avant d'en arriver à la liberté totale.

Dans son modeste théâtre, Hervé accueille aussi d'autres compositeurs en quête de reconnaissance ; en 1856, c'est Léo Delibes (1836-1891) le futur auteur

de *Lakmé* (1883). Il « tâtonne » pour le moment dans l'opérette, avec *Deux sous de charbon*, sous-titré *Asphyxie lyrique* !

Le 1er mars 1856 mérite d'être signalé, car, pour la première fois, le mot « opérette » apparaît sur une affiche. Il s'agit de *Madame Mascarille* de Jules Bovery (1808-1868) qui, grâce à ce fait, est passé à la postérité !

En 1858, *La Belle Espagnole* – texte et musique d'Hervé – a droit à un orchestre de 22 musiciens. Là encore on retrouve les inepties qui font le renom de leur auteur :

> « Tu connais le prix de la gloire
> Sans le plaisir, qu'est la victoire ?
> Bientôt tu seras récompensé
> Quand la Reine du tournoi, le cœur tout oppressé,
> Te mettra sur la tête un fromage glacé... »

De la même veine, *Les toréadors de Grenade* – rappelant, une fois encore, le sang espagnol qui coule dans les veines du compositeur – valent d'être signalés : nous sommes en 1863, au Palais-Royal, et Hervé a droit à deux actes... et collabore pour la première fois avec Hortense Schneider.

Il convient de retenir également de cette période *Le joueur de flûte* créé au Théâtre des Variétés en 1864 (« paroles romaines de Jules Moinaux, musique gauloise d'Hervé »). Cet acte, dont l'action se situe dans la Rome antique, précède *La Belle Hélène* d'Offenbach et ses « Rois barbus qui s'avancent, bus qui s'avancent, bus qui s'avancent... ».

Le joueur de flûte, huit mois avant cela, nous offre les mêmes désarticulations syllabiques : « Il a battu les Cart, il a battu les Cart, les Carthaginois » !

Et nous n'aurons garde d'oublier, au Théâtre des Bouffes-Parisiens, *Les chevaliers de la Table-Ronde* en 1866 ; Hervé bénéficie alors de trois actes, et c'est la première fois qu'il utilise le terme « opéra bouffe »,

mis au goût du jour par Offenbach, parce que son parti pris parodique le distingue de l'opéra-comique et de l'opérette. On verra bientôt que, après Offenbach et Hervé, d'autres compositeurs useront de cette appellation pour des ouvrages du même esprit, tels Chabrier, Terrasse, Poulenc...

VII. — La grande « trilogie » d'Hervé

Bien que les trois ouvrages dont nous allons parler n'aient aucun rapport entre eux quant aux livrets, il s'agit là des trois opéras bouffes de grande ampleur qui, à eux seuls, peuvent placer Hervé sur un pied d'égalité avec Offenbach.

1. C'est d'abord ***L'œil crevé*** (à l'origine *V'lan dans l'œil*), en 1867, au Théâtre des Folies-Dramatiques. C'est l'année de l'Exposition universelle (on le reverra avec Offenbach), et le monde entier envahit Paris : l'Exposition la journée... les théâtres où l'on s'amuse le soir ! Cette histoire abracadabrante dont Hervé, une fois encore, a écrit musique et livret, parodie à la fois le *Guillaume Tell* de Rossini (1829) et le *Freischütz* de Weber (1821). On assiste à un concours de tir à l'arc, au cours duquel une flèche vient se planter dans l'œil de la princesse Fleur de Noblesse ! « Au lieu d'une flèche, que de gens se mettent le doigt dans l'œil, et impossible de leur retirer, oh, qu'importe... », dira-t-elle. Le public ne sera pas plus choqué que la princesse, et le succès créera une nouvelle mode : on verra sur les boulevards des Parisiens extravagants se promener avec un bandeau sur l'œil... ! On verra aussi dans la pièce le gendarme Géromé (souvenir du père d'Hervé !), on entendra la *légende de la langouste atmosphérique*, qui sera chère au cœur des surréalistes, des années plus tard ! Un célèbre *chœur des chasseurs*, parodiant celui du *Freischütz*, et un *quadrille de l'œil crevé* resteront longtemps célèbres.

2. Le succès de *L'œil crevé* se reproduit en 1868, au même théâtre, avec ***Chilpéric***[1] (initialement *Chilpéric III, ou les aventures du cerf-volant*). Hervé, encore auteur du livret et de la partition, nous emmène une fois de plus dans la plus outrancière bouffonnerie qui narre les démêlés amoureux du neuvième roi de France (« dans les Gaules en 568 » pour être précis), mais « façon Hervé » ! L'anachronisme le dispute aux moments de comique forcené, surréaliste avant la lettre. On y voit Chilpéric (Hervé lui-même) entrant dans la chambre nuptiale, juché sur un cheval blanc, et entonnant la *chanson du jambon* ! A noter que cette scène fera tant rire le prince de Galles (futur Edouard VII) que celui-ci demandera à Hervé de la bisser... puis de venir chanter l'ouvrage à Londres : ce fait, anodin au départ, sera en fait une chance pour le musicien, qui fera une double carrière en Angleterre. Il va de soi qu'ici, comme pour tous les ouvrages dont nous parlons, il est difficile d'imaginer l'effet comique sans le support de la musique, faite tantôt de ruptures de tons, tantôt de pages d'ampleur classique, de finals dignes du grand opéra, et aussi de boléros et fandangos plus espagnols que nature ! A noter que *Chilpéric* est l'occasion de la première collaboration d'Hervé avec Blanche d'Antigny (1840-1874), qui sera pour lui l'équivalent de Schneider pour Offenbach. On parodiera *Chilpéric* en empruntant la musique d'Hervé pour *Chimérie*, puis ce sera, la même année, la *Chilpérichole*, arrangement des musiques d'Hervé et de celle de *La Périchole* d'Offenbach ; on ne prête qu'aux riches ! Dès lors, Hervé est riche, même si ses ambitions restent simples : « Notre plan... ? Ma foi, je n'en ai pas. Si fait, un seul : celui de faire rire le public dans l'intervalle de mes morceaux de musique... »

1. Voir Annexes, pages 121-122.

3. ***Le petit Faust***. En 1869, soit dix ans après le *Faust* de Charles Gounod (1818-1893), Hervé va en quelque sorte « laïciser » un des thèmes éternels, le vieux mythe du *Faust* de Goethe. Mais, cette fois-ci, il fait appel à Jaime et Crémieux pour le livret de ce nouvel opéra bouffe en quatre actes. Parodie, bien entendu, où l'on voit un D^r^ Faust, professeur d'anatomie, disséquer des cadavres et Marguerite, fille légère, s'enfuir avec lui au cabaret du *Vergis-mein-nicht* ; on verra même la nuit de *« va-te-purgis »* ! La *ballade du Roi de Thulé* est devenue *Thuné*, la chanson de la puce se nomme ici *le satrape et la puce*, ou *« la puce, elle s'attrape »* et tout à l'avenant. On y chante une *valse des nations* qui pourrait servir d'hymne à l'Europe actuelle, et puis, à côté de flonflons au vitriol, on découvre *la ballade des saisons*, « véritable *lied* dont elle possède la poignante nostalgie », air qui touche l'âme comme le sanglot d'un violoncelle. C'est là que le musicien Hervé montre un bref instant qu'il est aussi capable que d'autres d'écrire de la musique « sérieuse ». Ce qui fera dire à Théodore de Banville : « Hervé est un faux pitre ayant rivé lui-même la chaîne qui l'attache à la poésie, cette chaîne a une perle pour boulet. » Dans le livret, les auteurs semblent pressentir le conflit qui va bientôt ravager le pays ; avant *Le petit Faust*, jamais un opéra ou une opérette n'avaient, de manière aussi prémonitoire, annoncé la chute prochaine d'un pouvoir en place. Huit mois avant les fameux *bruits de bottes* des *Brigands* d'Offenbach, *Le petit Faust* prévient clairement que cette société corrompue, qui ne songe qu'au plaisir, devra rapidement régler la note.

« Riez, chantez, un jour tout finira,
Au train où va la vertu sur la terre,
Le temps est proche où Satan vous dira
Reposez-vous, je n'ai plus rien à faire.

C'est moi qui donne le signal,
Démons, tournez dans une ivresse folle,
Et qu'une horrible farandole
Ajoute à ce bal un aspect infernal », chante Méphisto.

Avec les mêmes librettistes, Hervé donnera *Les Turcs*, pour les fêtes de la fin 1869 au Théâtre des Folies-Dramatiques. Dans cet opéra bouffe en trois actes, on s'en prend irrespectueusement au *Bajazet* de Racine (1672), au cours de péripéties qui nous emmènent à Constantinople et à Babylone. On y remarque un *chœur... des muets*, une *marche... turque*, où les chœurs interviennent pour dire : « Ni vu, ni connu, j't'embrouille », sans doute les seules paroles de cette histoire passées dans la mémoire collective.

On sait que la guerre de 1870, suivie de la Commune, va voir changer, avec le régime social, les goûts du public, et la musique subira une nouvelle évolution. Nous retrouverons la suite de la carrière d'Hervé après ce conflit, car il est temps maintenant d'évoquer celle, parallèle, de son *alter ego* en opérette.

Jacques Offenbach. Ainsi que l'écrit Louis-Henry Lecomte dans son *Histoire des théâtres de Paris* (1907), Offenbach fut un compositeur qui « marchant dans une voie frayée, allait bientôt être l'Americ Vespuce du genre, dont Hervé avait été le Christophe Colomb ».

Contrairement à Hervé, fils du peuple, Jacob Offenbach naît dans une famille de musiciens, le 20 juin 1819 à Cologne. Précisons ici quelques faits qui, souvent, prêtent à confusion ; le grand-père meurt en 1794 à Offenbach-sur-le-Main. Le père, Isaac Eberst, va s'installer près de Cologne. On l'appellera alors « Der Offenbacher » (celui qui vient d'Offenbach).

En 1816, la famille se fixe à Cologne, où Isaac, violoniste, enseigne la musique. Le surnom « Offenbacher » devient « Offenbach » et remplace celui d'Eberst.

En 1826, le père est chantre à la synagogue de Cologne ; compositeur, violoniste, il enseigne naturellement le violon à son fils, qui préfère rapidement le violoncelle. Avec son frère Julius, Jacob donne des concerts et compose déjà. Le père, qui sait que Paris est, à l'époque, la capitale du monde musical où se fixent de nombreux musiciens juifs (Meyerbeer, Flotow...), y installe ses deux fils en 1833.

Ainsi, Offenbach, « déraciné » comme Hervé, fondera des attaches parisiennes deux ans avant lui.

Luigi Cherubini (1760-1842) alors directeur du Conservatoire – dont il avait refusé l'accès à Liszt, au nom du règlement qui n'admettait que des élèves français – est si subjugué par le talent du jeune Offenbach, qu'il fait une entorse à la règle pour lui. Las, le jeune turbulent ne reste qu'une année au Conservatoire, et on le retrouve violoncelliste à l'Opéra-Comique en 1834. Même s'il s'y ennuie, il s'y familiarise néanmoins avec le répertoire de l'époque, accompagnant entre autres *Le pré aux clercs* d'Hérold, ou encore *Le chalet* d'Adam. Son amitié avec Flotow, avec Fromenthal Halévy (1799-1862) auteur de *La Juive* (1835) et oncle de Ludovic, lui ouvre les portes des salons de l'aristocratie parisienne, où son violoncelle... excelle, en 1838.

Et il compose des pièces pour violoncelle et piano, des romances. En 1839, Offenbach écrit les couplets pour *Pascal et Chambord*, joué au Palais-Royal. Il met en musique plusieurs fables de La Fontaine. En 1844, converti au catholicisme, il se marie à Saint-Roch, on l'a dit. Il donne de brillants concerts devant la bourgeoisie londonienne. Son premier ouvrage lyrique, *L'alcôve*, refusé par l'Opéra-Comique, est joué dans une salle privée, La Tour d'Auvergne. Sans suite.

En 1850, voici Offenbach chef de l'orchestre de la Comédie-Française : il y dirige et compose des musi-

ques de scène. Ainsi, écrit-il, pour *Le Chandelier* d'Alfred de Musset, *la chanson de Fortunio*... qui deviendra une opérette en 1860. Offenbach restera à ce poste jusqu'en 1855.

En 1853, *Le trésor à Mathurin*, un petit acte joué salle Hertz, puis *Pépito* au Théâtre des Variétés, n'obtiennent pas le succès rêvé. Offenbach dépité, songe alors à rejoindre sa sœur, partie, elle, en Amérique. C'est alors que va se produire encore un de ces événements sans importance d'apparence, mais qui va probablement modifier le cours du destin : la rencontre Hervé-Offenbach.

En février 1855, Offenbach demande aux pouvoirs publics l'autorisation « d'importer à Paris le genre des Fantoccini italiens, modifié selon le goût du public français, et offrir un divertissement complètement neuf et original, qui serait de nature à plaire aux intelligences cultivées et à la masse des spectateurs... ».

En mai, il s'engage « à donner aux représentations l'attrait et le bon goût qui n'existent pas d'ordinaire dans ces sortes de spectacles ». Fait-il allusion à Hervé ? Toujours est-il qu'il va demander à celui qui triomphe, depuis un an déjà boulevard du Temple, d'accepter de créer dans son théâtre une pièce de Jules Moinaux dont il a composé la musique, *Oyayaye, ou la Reine des Iles*, sous-titrée *anthropophagie musicale*. Or, non seulement Hervé reçoit la pièce, mais en chante le rôle principal, travesti en reine anthropophage ! A-t-on revu, depuis, chose pareille ?

Grâce à la réputation d'Hervé, qui suscite un mouvement de curiosité extraordinaire, c'est un triomphe. Triomphe qui a son importance, car, contribuant à mettre « le pied à l'étrier » à Offenbach, il lui redonne confiance en lui ; dès lors, les choses se précipitent.

Il écrira : « C'est à cette époque que, devant l'impossibilité de me faire jouer, l'idée me vint de fonder moi-même un théâtre de musique. Je me dis que l'opéra-comique n'était plus à l'Opéra-Comique, que la musique véritablement bouffe, gaie et spirituelle, la musique qui vit, enfin, s'oubliait peu à peu. Les compositeurs travaillant pour l'Opéra-Comique faisaient de "petits grands opéras". Je vis qu'il y avait là quelque chose à faire pour les jeunes musiciens qui, comme moi, se morfondaient à la porte du théâtre lyrique. »

Un arrêté de mai 1855 autorise Offenbach à diriger un spectacle dans la salle minuscule du prestidigitateur Lacaze, qui présente l'avantage inestimable d'être située... au Carré Marigny, à côté des bâtiments de l'Exposition Universelle ! En octobre, Offenbach obtient également l'exploitation de la Salle Choiseul (les « Bouffes-Parisiens » actuels), pour la saison d'hiver.

5 juillet 1855 : date « historique » dans les annales de l'opérette, c'est l'ouverture des Bouffes-Parisiens. Puissamment servi par la publicité que son ami Henri de Villemessant, directeur du journal *Le Figaro,* lui fait dans ses colonnes, Offenbach va triompher rapidement, et attirer un vaste public : l'élite parisienne, bien sûr, avec, en prime, les millions de visiteurs étrangers de l'Exposition Universelle qui vont trouver sur place un divertissement typiquement parisien. Du programme inaugural, comprenant un prologue, une saynète lyrique, une pantomime, on retiendra la « bouffonnerie musicale » *Les deux aveugles*, sur un livret de Jules Moinaux (le « futur père de Courteline »), spectacle que Napoléon III invitera aux Tuileries à l'occasion du « Congrès de la Paix ».

Voilà Offenbach lancé ; à l'instar d'Hervé, et à l'autre bout de la capitale, il va multiplier les créa-

tions. Nous citerons celles qui, pour une raison ou une autre, marquent une évolution dans le genre naissant de l'opérette. Notons que *Le Violoneux – légende bretonne* – voit en août les débuts d'Hortense Schneider (1833-1920) chez Offenbach.

29 décembre 1855 : inauguration de la « Salle Choiseul », avec au programme *Ba-Ta-Clan*, sous-titré *chinoiserie musicale*, qui marque la première collaboration officielle d'Offenbach avec Ludovic Halévy (1834-1908). Pour la première fois également, les auteurs peuvent présenter quatre personnages. La pièce parodie l'opéra italien, les grands opéras de Meyerbeer – on y trouve des extraits de ses *Huguenots* (1836), texte et musique ! La critique est dithyrambique. On parle de « véritable apologie de la joie en soi », « le cocasse atteint le colossal... ».

En juillet 1856, Offenbach lance un grand concours d'opérettes, d'où sortiront *ex æquo* deux lauréats qui vont faire parler d'eux : Georges Bizet (1838-1875) et Charles Lecocq (1832-1918) dont l'ouvrage *Le Docteur Miracle* sera joué l'année suivante. Dans *Trom-Al-Cazar* en 1856, on parodie joyeusement Auber, Verdi, et le *boléro de la gitane* est bissé.

La même année, *La rose de Saint-Flour* (où l'on brocarde les Auvergnats) est le premier ouvrage d'Offenbach nommé « opérette ». Au cours du même été, le compositeur tient à rendre hommage à Mozart (1756-1791) qu'il vénère. Il monte *Der schauspiel-director* (1786) sous le titre *L'impresario*. Puis, pour faire bonne mesure et honorer son autre « dieu », Rossini, il donne de ce dernier *Il signor Bruschino* (1813) en 1857. Cette belle intention lui vaudra d'être appelé par Rossini (1792-1868) « le petit Mozart des Champs-Élysées ».

Comme Hervé, Offenbach connaîtra les rigueurs de la censure. Ainsi, avec *Croquefer*, parce que les

auteurs s'étaient permis quatre personnages, au lieu des trois jusqu'ici autorisés. On inventa alors un quatrième personnage, muet, son texte apparaissant sur des banderoles... préfigurant en quelque sorte les sous-titrages de nos films en VO !

Il faut arriver à *Mesdames de la Halle*, en 1858, pour voir autorisés chœurs et personnages illimités dans une grande mise en scène. L'action de cette « opérette bouffe », qui se déroule dans le petit peuple des halles de Paris, servira de modèle au siècle suivant, à Reynaldo Hahn pour sa *Ciboulette*.

Orphée aux enfers, le 21 octobre 1858, est une nouvelle évolution. Deux actes au lieu d'un seul. Concernant le livret, il va sans dire que la légende mythologique d'Orphée était allégrement malmenée par Ludovic Halévy et Hector Crémieux. A l'origine, Orphée va réclamer sa femme aux dieux infernaux, histoire touchante... mais triste ! Pas question de pleurer aux Bouffes ! Ici, Orphée ne va demander sa femme que pour faire taire l'opinion publique – un personnage en chair et en os, en quelque sorte un acteur remplaçant à lui seul le chœur antique ! qui raconte partout, au mépris de la morale bourgeoise, que ce pauvre Orphée est trompé. Tout n'est ici que prétexte à parodier l'Olympe. Mais pour qui sait bien regarder au travers de cette transposition dans la mythologie, c'est bien les grands de ce bas monde, de ce demi-monde, et leur suffisance que l'on ridiculise ; cela étant un des ressorts comiques de l'opéra bouffe. On parodie musicalement l'*Orphée* (1762) de Gluck (1714-1787) et on danse le « cancan », qui devient plus tard le « french cancan » des music-halls. Et le critique Francisque Sarcey d'écrire : « Ne vous semble-t-il pas, aux premiers sons de cet orchestre enragé, voir toute une société se soulever d'un bond et se ruant à la danse ? Elle réveillerait des morts,

cette musique... Au premier coup d'archet qui mettait en branle les dieux de l'Olympe et de l'Enfer, il semblait que la foule fût secouée d'un grand choc et que le siècle tout entier, gouvernements, institutions, mœurs et lois, tournât dans une prodigieuse et universelle sarabande. »

228 représentations consécutives, premier succès d'Offenbach dans l'Europe entière.

Si *Geneviève de Brabant*, en 1859, irrita encore la censure, c'est que, dans cette parodie du Moyen Age, on s'était permis de ridiculiser les gendarmes...

Après l'échec de *Barkouf* en 1860 à l'Opéra-Comique, Offenbach remporte une éclatante revanche l'année suivante aux Bouffes-Parisiens, avec *La chanson de Fortunio*. Il y magnifie la merveilleuse chanson qu'il avait composée pour *Le chandelier* de Musset en 1852, chanson que Xavier Aubryet qualifia de « vocalise d'oiseau notée au vol ». Elle demeurera le morceau préféré de son auteur, et on la chantera lors de ses funérailles...

Le pont des soupirs, en 1861, nous transporte chez le doge de Venise et ses intrigues de couloirs... et de chambres.

Monsieur Choufleury restera chez lui le..., de 1861 également, est l'œuvre d'un librettiste illustre : le duc de Morny (demi-frère de l'empereur), dont le pseudonyme de Saint-Rémy ne trompait personne !

Cette fois-ci, on ne parodie plus les grandes figures mythologiques ou historiques, mais le comportement de contemporains, les travers ridicules de petits-bourgeois voulant imiter le grand monde. L'opéra italien est ridiculisé aussi : le « trio italien » est un morceau d'anthologie, où l'on termine tous les mots en « i » pour chanter dans la langue de Dante !

En 1862, Offenbach renonce à la direction des Bouffes et donne, sur un livret de Charles Nuitter (1828-1899), *Bavard et bavarde*. C'est le premier

ouvrage que le musicien composera pour la station thermale de Bad-Ems en Allemagne, où il aura ses habitudes estivales.

De *Lischen et Fritzschen* en 1863 à Ems, on a retenu un duo : *je suis alsacienne, je suis alsacien*, avec accent local obligé !

Et c'est maintenant que, selon Camille Saint-Saëns « c'est de la transplantation d'Offenbach aux Variétés que date le vertige de l'opérette. Quand *La Belle Hélène*[1] parut, Paris devint ivre et l'on vit tourner toutes les têtes ».

En 1864, cet événement marque la consécration éclatante du genre d'Offenbach, et aussi la première collaboration avec Henri Meilhac (1831-1897). Ce même Meilhac, qui, avec Halévy, écrira le livret de *Carmen* de Bizet en 1875. Ainsi est constitué le « tiercé gagnant », qui signera huit autres ouvrages.

A travers la mythologique légende de la reine de Sparte, on se moque magistralement des contemporains : satire sociale, satire des milieux d'affaires, du pouvoir, de tous les pouvoirs. Il faut insister ici sur l'importance du choix des librettistes, qui sont pour beaucoup dans la réussite du spectacle. Offenbach le sent bien, qui sait habilement s'entourer, n'écrivant lui-même que deux livrets en tout dans sa carrière. Ce qui rend plus singulière encore la production d'Hervé, se dispersant parfois dans tous les emplois. Musicalement, Rossini est joyeusement pastiché : le célèbre *Trio patriotique* de son *Guillaume Tell* de 1829 est ici, presque mot pour mot et note pour note. Un autre compositeur n'est pas épargné, ce que notera Debussy en 1903 : « ... Le débranchement rythmique, l'effet comique qui consiste à détacher la syllabe d'un vers en la répétant éperdument se trouvent en puissance dans Meyerbeer... Pourquoi est-ce de la grande

1. Voir Annexes, page 121.

musique pour le premier cas (il parle des *Huguenots*) et de la musique bouffe dans le second ? C'est une de ces classifications mystérieuses dont le hasard me paraît seul responsable. »

En février 1866, *Barbe-Bleue* est, comme l'avait été *Geneviève de Brabant*, une parodie du Moyen Age, légendée ou pas... Hortense Schneider y est louée comme « la Malibran de la cocasserie musicale ».

Mais *La vie parisienne*[1], en octobre, va connaître un retentissement dont les ondes se répercutent encore. Le directeur du Palais-Royal, averti du triomphe d'*Hélène* et de *Barbe-Bleue*, prévoit déjà l'immense flot de visiteurs que va attirer l'Exposition Universelle de 1867. Prenant les devants, il a demandé au « trio infernal » que l'on sait un opéra bouffe en cinq actes. *La vie parisienne* va donc précéder l'Exposition Universelle, l'accompagner, et faire la joie de tous les « barons de Gondremark » du monde, venus « s'en fourrer jusque-là ».

Dans cette folie frénétique, où, selon Karl Kraus, « la vie est presque aussi invraisemblable qu'elle l'est en réalité », tout y passe : la bourgeoisie et ses « valeurs », l'argent et le pouvoir (Guizot disait alors : « Enrichissez-vous ») et, dans le tourbillonnement de cocottes, mondaines et demi-mondaines, jusqu'à l'ivresse, une satire sociale et revendicatrice en filigrane : les domestiques « prenant le pouvoir » dans le délire festif... et la place des patrons ; message plus profond que les apparences !

Rythmes de valses et de cancans, pétaradant comme un feu d'artifice, et aussi véritable vitrine de ce Paris « Reine du monde », peut-être l'hymne le plus ébouriffant jamais écrit à la gloire d'une cité, la Ville lumière. La griserie se poursuit aux « Variétés », où débarque en avril 1867 *La Grande Duchesse de*

1. Voir Annexes, page 122.

Gérolstein, incarnée par Hortense Schneider, qui se comporte en grande duchesse à la scène... comme à la ville !

Situant l'histoire dans une de ces petites cours (imaginaire ou pas) d' « opérette » nombreuses en Europe, on brocarde le pouvoir, l'armée (avec ses généraux imbéciles et suffisants), têtes de turc des auteurs. Même Bismarck viendra, et dira : « C'est tout à fait ça ! » Ce que Ludovic Halévy, lucide, notera dans ses carnets : « M. de Bismarck travaille à doubler nos recettes. C'est la guerre que nous raillons, cette fois, et la guerre est à nos portes. » Il n'est plus loin le temps, où le « général Boum-Boum » enverra ses obus, des vrais, sur Paris.

Après l'échec de *Robinson Crusoé* à l'Opéra-Comique en novembre 1867, le succès revient aux Variétés en octobre 1868, sous les traits de *La Périchole*, et ceux de « la Schneider ». Inspiré du *Carrosse du Saint-Sacrement* (1830) de Mérimée (1803-1870), ce sera d'ailleurs le dernier triomphe de l'égérie d'Offenbach.

Que devine-t-on ici, derrière l'histoire de ces personnages ayant vécu au Pérou au XVIII[e] siècle, au moment de l'occupation espagnole ? La Cour impériale, ses mœurs, les origines ibériques de l'impératrice *(Il grandira car il est espagnol)*. La musique parodie Donizetti (1797-1848) avec le chœur *Quel marché de bassesse*, réplique bouffonne d'un chœur de *La favorite* (1840). Dès le printemps 1869, *La Périchole* conquiert l'Europe.

Avec *L'île de Tulipatan*, Offenbach travaille pour la première fois avec Henri Chivot (1830-1897) et Alfred Duru (1829-1889) qui ont imaginé une histoire drôle mettant en scène un jeune homme joué par une femme... et *vice versa* !

Avec *Vert-Vert*, Offenbach obtient – enfin ! – un succès à l'Opéra-Comique en mars 1869.

La Princesse de Trébizonde, dans la note de la farce italienne, est créée durant l'été à Ems, avec un duo parodiant l'air du *Guillaume Tell* de Rossini, *asile héréditaire*.

En décembre, *Les brigands*, d'après Schiller, sont une sorte de « mariage de raison » entre l'opéra bouffe et l'opéra-comique, où alternent les deux styles. On emploie la recette – qui a fait ses preuves – de la transplantation de l'action dans une Italie et une Espagne d'images d'Épinal, pour dénoncer les scandales financiers qui pourrissent l'époque. « Il faut voler selon la position qu'on occupe dans la société », y dit-on... on a tout compris !

La maréchaussée en prend elle aussi pour son grade : « Nous sommes les carabiniers, la sécurité des foyers, mais par un malheureux hasard, au secours des particuliers, nous arrivons toujours trop tard... » La mémoire collective retiendra « arriver comme les carabiniers » !

Quant au fameux *j'entends un bruit de bottes, de bottes, de bottes...* on sait qu'il ne sera plus de théâtre quelques mois plus tard. Ainsi s'achève ce qu'on a appelé l' « Offenbachiade » ; la « fête impériale » sombre dans le conflit franco-prussien. On reprochera ses origines à Offenbach, tout comme d'avoir, avec ses bouffonneries, démobilisé le coq gaulois, comme si le thermomètre était responsable de la fièvre ! Le musicien, mal à l'aise, trouvera refuge en Espagne, en Italie, en Autriche. Hervé, quant à lui, restera en Angleterre durant le conflit de 1870, afin d'honorer ses contrats signés avant, pour chanter, en anglais, *Chilpéric* et *Le Petit Faust* à Londres.

VIII. — **Après la guerre de 1870**

Après la guerre, comme l'actrice Marguerite Bellanger le remarque : « On s'amuse encore, mais ce n'est plus ça. » L'année terrible a balayé toute bouf-

fonnerie, toute gaieté enivrante et insouciante. Au règne de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie du Second Empire, succède celui de la bourgeoisie moyenne, grands industriels, négociants, ingénieurs, qui œuvrent à la reconstruction du pays. Mais la nature humaine étant ainsi faite (« du pain et des jeux »), avec le travail reviennent les plaisirs. L'opéra sera moins... bouffe, mais, pour l'instant, on semble reprendre la représentation, comme après l'entracte.

On avait quitté Hervé avec *Le Petit Faust* aux Folies-Dramatiques, on les y retrouve, dans l'allégresse du 14 juillet 1871. Puis Hervé donne *Le trône d'Écosse* en novembre, où il se moque des Écossais et des Anglais (qu'il connaît bien), pièce écrite à Londres durant la guerre :

« Dans mes chimères les plus sottes
Je voudrais, vous en ririez,
Être le vernis de ses bottes
Pour passer ma vie à ses pieds !... »

Deux opérettes bouffes, *La veuve du Malabar* en 1875 et *La belle poule* en 1876, ne retrouvent pas le succès d'antan, malgré la présence d'Hortense Schneider, que l'on vient plutôt contempler comme une relique de la grande époque.

Alice de Nevers, en 1875, sera la dernière des grandes « excentricités » d'Hervé, la dernière œuvre dont il a écrit le livret et la musique, et la dernière qu'il interprète lui-même. C'est le royaume de l'anachronisme, au château de *Visionariskoff*, où un huissier annonce la venue de Molière au roi Charles IX, qui répond : « Déjà ! »

Alice de Nevers marque une rupture, la dernière folie d'un homme qui avait gardé une manière presque enfantine de faire du théâtre. Il va maintenant, voyant le vent tourner, s'assagir et se mettre au goût du jour. Fini les insanités échevelées, les irrévé-

rences persifleuses, place à un genre « moyen », pas trop déchaîné, avec de la bonne humeur à la place de la folie, un peu de sentiment, beaucoup de musique. L'opérette revient en arrière, remonte à sa source, l'opéra-comique d'autrefois.

IX. — Les vaudevilles-opérettes

Voilà la mode nouvelle où les chansons ont l'air d'être placées pour reposer le spectateur de l'amusement que lui ont procuré les scènes parlées. Le temps de la parodie est révolu. Le succès d'une pièce repose aussi sur la notoriété de la « vedette ». Après Schneider et Blanche d'Antigny, c'est pour Anna Judic (1849-1911) qu'Hervé va écrire.

La Femme à Papa, en 1879, puis *La Roussotte*, en 1881, seront les seules collaborations d'Hervé avec Meilhac et Halévy, qui se consacrent maintenant au vaudeville de retour sur les scènes parisiennes.

De *Lili* en 1882, on retiendra la *chanson provençale* avec son fameux *ques aco ?*, mais *Mam'zelle Nitouche,* en 1883, est une date ; Meilhac et Albert Millaud, dans le livret, semblent narrer la véridique histoire d'Hervé lui-même, que l'on reconnaît dans le personnage de « Célestin-Floridor » (Célestin organiste le matin, Floridor compositeur d'opérettes légères le soir). Ce sera son œuvre la plus connue, et pourtant la moins représentative de sa nature profonde, de son génie frisant la folie.

En 1884, *La Cosaque* a un succès d'estime. Hervé, fatigué, passe son temps en Angleterre où il a refait sa vie, et dirige opérettes et ballets. Oublions *Fla-Fla* qui fit « flop » en 1886, et *Bacchanale* en 1892, que *Le Figaro* comparera à un *lamento,* ce qui achèvera moralement son auteur, lequel mourra le 3 novembre.

Pour Offenbach, après la guerre de 1870 et la Commune, la reprise des *Brigands* ne pouvait

qu'attirer les foudres sur le compositeur. Pouvait-on oublier aussi « légèrement » les bruits de bottes qui venaient de faire tant de mal ?

Le Roi Carotte, en 1872, va également déchaîner la vindicte. L'aspect féerique de la mise en scène ne pouvait dissimuler la cruauté du livret de Victorien Sardou (1831-1908), où l'on ne vit qu'une violente satire politique. On reconnut Napoléon III dans le personnage de Fridolin, et Gambetta dans celui du roi Carotte, et Siegfried Kracauer (1889-1966) résume parfaitement ce malaise lorsqu'il écrit, parlant d'Offenbach : « Son antipathie à l'égard de la Révolution était d'autant plus instinctive, qu'il éprouvait sans doute à tout instant le sentiment de devoir à la dictature et à la société bourgeoise, sa renommée universelle. »

Créé à l'Opéra-Comique début 1872, *Fantasio*, d'après Musset, contient des pages que l'on retrouvera dans *Les contes d'Hoffmann*. Plusieurs ouvrages au style plus « reposé » vont suivre : *Les braconniers* et *La jolie parfumeuse* en 1873, alternent avec des reprises des anciens triomphes agrandis et remaniés : *La vie parisienne*, et surtout *Orphée aux enfers*, remanié en quatre actes et douze tableaux, où l'on aura l'occasion inouïe de voir Hervé chantant Jupiter, avec Offenbach à la baguette.

La Périchole gagne un acte supplémentaire en 1874. On crée *Madame l'Archiduc* (avec ses amusants *couplets de l'original*) la même année, puis c'est *La boulangère a des écus*, en 1875 (dernière collaboration d'Offenbach avec ses fabuleux complices Meilhac et Halévy), qui semble montrer les limites d'un genre ne cessant de se répéter. « Offenbach, Meilhac et moi nous n'en pouvons plus, voilà la vérité. Nous en avons trop fait ! Nous sommes à bout de chœurs, d'entrées et de sorties, de défilés, de départs, de couplets des demoiselles d'honneur, de rondes de pages...

Et puis, nous n'avons plus vingt ans, ni même quarante. L'audace et la fantaisie s'en vont avec la jeunesse, et c'est un genre qui, plus que tout autre, demande de l'audace et de la fantaisie... », notera Ludovic Halévy à propos de *La boulangère.*

De nouveaux librettistes, Van Loo, Leterrier, Mortier, apportent leur fantaisie pour *Le voyage dans la Lune* (d'après Jules Verne) en 1875 également, opéra-féerie où se mêlent progrès technique et conte de fées.

Une rareté dans la production d'Offenbach, *Maître Peronilla* (avec sa belle *Malaguéna*), en 1878, dont il a écrit également le livret.

La même année, *Madame Favart* raconte les aventures de l'épouse d'un des fondateurs de l'opéra-comique aux Théâtres de la Foire, et obtient un beau succès.

C'est un triomphe que connaît, en fin d'année, *La fille du Tambour Major*, 100e partition de l'auteur, sur un livret on ne peut plus cocardier de Chivot et Duru. L'histoire, mettant en scène les troupes françaises du Premier Consul délivrant l'Italie du joug autrichien, fait vibrer à nouveau la fibre patriotique du public, aux accents du *petit Français, brave Français*, et du *chant du départ*, et l'on se demande comment une musique aussi joyeuse, des rythmes aussi altiers ont pu sortir du cerveau d'un homme alors rongé par la maladie.

Après cette belle revanche, Offenbach en remportera peut-être une plus grande encore, posthume hélas : la création de ses *Contes d'Hoffmann* le 10 février 1881 à l'Opéra-Comique ; il était mort le 5 octobre précédent, mais sa troublante barcarolle ne cessera jamais de nous bercer.

Charles Lecocq : l'opérette « bourgeoise ». On se souvient du concours d'opérette qui avait révélé Lecocq et Bizet en 1856. Lecocq avait alors 25 ans. Il

était né en 1832, dans une famille parisienne modeste, nullement musicienne. Une coxalgie (douleur de l'articulation de la hanche) le fera boiter sa vie durant, et peut-être compensera-t-il ce destin par la musique, pour laquelle, très jeune, il montra des dispositions.

Jouant d'instinct tout ce qu'il entend sur un flageolet, il se retrouve presque naturellement au Conservatoire, qui est, en 1849, dirigé par le grand Auber.

François Bazin et Fromenthal Halévy sont ses professeurs. Devant ses dons, Fromenthal Halévy veut le faire concourir au Grand Prix de Rome. Lecocq écrira plus tard : « Je crois que je n'ai pas eu tort de refuser ; Prix de Rome, il est de toute évidence que j'aurais suivi une voie différente de celle que j'ai choisie, et où j'ai pu employer mes dons et mes qualités. Sans doute, j'avais une véritable passion pour la grande musique, mais ma vocation était d'écrire des opérettes et non de solennels opéras. »

Il est évident que le concours d'opérettes d'Offenbach est une chance pour lui, et décide de sa carrière. Débuts hésitants avec *Le myosotis*, puis en 1866, *Le cabaret de Ramponeau*, galops d'essai qui le font remarquer par les librettistes Chivot et Duru. C'est ainsi que ceux-ci lui écrivent le livret de *Fleur de thé*, sous-titré *chinoiserie musicale*, qui doit beaucoup au succès de ses interprètes, Désiré et Léonce, « vedettes » chez Hervé et Offenbach.

Les petits actes précédant la guerre de 1870 passent pratiquement inaperçus. La vie continue cependant... à Bruxelles d'abord, où, honorant une commande pour le théâtre des Fantaisies-Parisiennes, Lecocq fait créer *Les cent vierges*, en mars 1872. Le succès les propulse à Paris deux mois après, où une critique assez dure parle de « méchants fredons, douteuses cantilènes, rengaines à tout aller et resucées de ce qu'Offenbach et Hervé, ces géants, avaient donné au temps du plaisir à vivre ».

Mais c'est un succès de public, qui fait bisser la valse *Ô Paris, gai séjour*, que l'on chante encore... sans les critiques ! Lecocq a désormais confiance en son talent : il a réussi à être gai sans dépasser la mesure, entraînant sans folie, et sentimental sans fadasserie. Le succès de *La fille de Madame Angot* est plus grand encore sur la même scène belge, en décembre de la même année. Succès qui, naturellement, est amplifié à Paris deux mois plus tard.

Le sujet était nouveau : la période du Directoire n'avait encore jamais été exploitée dans une opérette. Clairville, Koning et Siraudin allaient fort habilement restituer le Paris des « incroyables » et des « merveilleuses », et, avec le personnage de Mme Angot, faire revivre un « type » populaire ancien, qui annonce la *Madame Sans-Gêne* de Victorien Sardou. Si elle n'épouse pas un maréchal d'Empire, la mère Angot n'en est pas moins le prototype de la parvenue, nouvelle riche, qui, sortie de rien et arrivée à la fortune, n'a pu hisser à ces sommets de la réussite, ni son langage, ni ses manières (effet comique de scène assuré !).

Autre personnage de la culture populaire, le chansonnier Ange Pitou, chantre de la royauté, qui chante ses couplets contre la République. Ce type de français, éternel frondeur et persifleur, ne peut que plaire au public, et son rondeau *certainement j'aimais Clairette*, sera bientôt sur toutes les lèvres. On applaudit l'entraînante *légende de la mère Angot*, la *chanson politique*, et bientôt dans tous les salons, on dansera sur la valse fameuse *tournez, tournez*. Tous les apprentis ténors roucouleront *elle est tellement innocente...*

Sans parler du fameux *c'était pas la peine de changer de gouvernement...* de toutes les époques ! La fibre patriotique vibrera avec *les soldats d'Augereau sont des hommes, sont des hommes* et le milieu populaire

des halles aussi après *Mesdames de la Halle* d'Offenbach, en attendant *Ciboulette* de Reynaldo Hahn.

Lecocq est lancé, Hervé et Offenbach n'ont qu'à bien se tenir ! Et le critique Francisque Sarcey, qui avait tout vu de ces derniers, d'écrire : « L'opérette bouffe s'en va, ou elle se transforme, ce qui n'est pas dommage ; c'est tout à fait l'ancien style du vieil opéra-comique aux beaux jours de sa naissance. A l'heure où, d'un mouvement invincible, l'opéra-comique tourne vers le grand opéra, il n'est que naturel que ce genre, éminemment français, nous revienne sur d'autres scènes plus humbles... »

Bruxelles a encore la primeur, en mars 1874, de *Giroflé-Girofla*, qui arrive la même année à Paris, et voit les débuts à 22 ans de Jeanne Granier (1850-1939), qui sera pour Lecocq ce qu'était Schneider pour Offenbach ou Judic pour Hervé : une assurance de succès public.

Le Théâtre de la Renaissance reçoit *La petite mariée* en 1875. Puis c'est, en 1878, le triomphe de la nouvelle opérette *Le Petit Duc*, sur un livret de Meilhac et Halévy. Rappelant *Le pré aux clercs* ou encore *Les mousquetaires de la Reine*, que le public avait encore en mémoire, *Le Petit Duc* offre d'agréables pastiches de musique ancienne, une jolie gavotte qui nous fait nous souvenir que Lecocq, au moment de sa composition, venait de terminer pour l'éditeur Durand, la réduction pour piano et chant de l'opéra *Castor et Pollux* de Rameau. On n'oubliera pas la *leçon de solfège*, qui a franchi les années.

En 1878 encore, c'est *La Camargo*, les aventures de la célèbre danseuse avec Mandrin, le bandit savoyard au grand cœur, où brille Zulma Bouffar, ex-diva chez Offenbach.

Depuis 1881, on chante *Les Portugais sont toujours gais*, sans savoir que cet air est extrait de l'opérette

Le jour et la nuit, tout comme la douce romance *si c'est là ce qu'on appelle aimer, et bien oui j'aime, j'aime...*

Et qui se souvient que la *Chanson du casque* et le boléro *Manuelita la Gitana* sont les morceaux d'une autre opérette créée en 1882, *Le cœur et la main*, dont l'histoire, venant d'un conte de Boccace *(La femme courageuse)*, sera exploitée un mois plus tard par Audran et ses librettistes pour *Gillette de Narbonne...* ?

Lecocq connaîtra sa dernière véritable réussite en 1883, avec *La Princesse des Canaries*. Un essai malheureux à l'Opéra-Comique en 1886, *Plutus*, n'apportera rien de plus à la gloire de l'auteur, pas plus que ses dernières opérettes, comme *Ali-Baba* en 1887.

L'âge, le refus de faire évoluer son style (à l'inverse de Messager, comme on va le voir), la demande de nouveauté par le public toujours insatiable et versatile, tout cela sera mal vécu par Charles Lecocq. Mais saluons ce musicien qui, s'il ne fut pas un novateur, eut le mérite de « recréer » le genre du véritable opéra-comique, ce genre léger que regrettait l'Offenbach des débuts, lorsqu'il reprochait aux compositeurs de ne plus faire que de « petits grands opéras ».

Lecocq mourra à Paris le 24 octobre 1918, quelques jours avant la création de *Phi-phi* de Christiné ; c'est la fin d'une époque.

Edmond Audran. C'est parce que son père, le ténor marseillais Marius Audran, chante depuis deux ans à l'Opéra de Lyon, qu'Edmond naît dans la cité de Guignol le 11 avril 1842. C'est donc un « enfant de la balle » qui monte à Paris étudier la musique à l'école Niedermeyer[1].

1. Voir Annexes, page 123.

A 17 ans, muni de son Prix de composition, Audran rentre au pays. On l'y voit maître de chapelle et organiste dès 1861. A l'instar d'Hervé, il officie à l'église Saint-Joseph le matin, et bien vite au théâtre le soir. Comme Hervé toujours, il se fait remarquer avec *L'ours et le Pacha*, en 1862. Il tâtonne encore avec *La chercheuse d'esprit* (d'après Favart) en 1864 au Gymnase de Marseille.

Mais le destin veille, qui, grâce à la rencontre avec les librettistes Chivot et Duru, va permettre à Audran de créer *Le Grand Mogol,* dans la même salle, en 1877. Ce *Grand Mogol,* agrandi, « montera » à Paris en 1884. On en a retenu au moins trois airs : *la romance du chou et de la rose, la chanson du petit serpent,* et *la légende du vin de Suresnes* si entraînante.

Entre-temps, Paris avait fêté *Les noces d'Olivette* en 1879, et, surtout, ce qui est toujours considéré comme le chef-d'œuvre d'Audran, *La Mascotte.* C'est aux Bouffes-Parisiens, au moment où disparaît leur créateur Offenbach (4 octobre 1880) que naît *La Mascotte* (30 décembre), comme si le relais était passé. Il va sans dire que *La Mascotte* portera bonheur à son auteur, et fera de lui le nouveau roi des Bouffes-Parisiens. Avec une musique facile à retenir (qui n'a pas fredonné *ces envoyés du paradis* ?), mais toujours élégante, dansante, avec ses polkas, galops, saltarelles, mazurkas et tarentelles, de gracieuses mélodies, *La Mascotte* va conquérir le grand public populaire... tout comme certains grands esprits ; dans une lettre à son ami Peter Gast, le 18 novembre 1888, Friedrich Nietzsche écrira : « J'ai entendu récemment *La Mascotte.* Trois heures, et pas une seule mesure de "cochonnerie"... Il sont précisément en France, dans ce domaine, de vrais génies d'espièglerie, de malice indulgente, d'archaïsme, d'exotisme, et de choses tout à fait naïves... Il y a une vraie science des finesses, du goût et des effets... »

Miss Helyett en 1890, va connaître également les faveurs du public. On la qualifiera d' « égrillarde, libertine et aérienne » ; c'est que, à un moment du livret de Maxime Boucheron, on voit la fille d'un austère pasteur américain culbuter dans un fossé, dévoilant bien involontairement ce qui, après d'invraisemblables péripéties, fera chanter :

« Ah ! le superbe point de vue,
Ah, quel paysage enchanteur !
Ah ! la perspective imprévue,
Ah, quel beau sujet d'amateur ! »

En 1882, *Gillette de Narbonne* fait résonner les Bouffes-Parisiens de l'entraînant refrain « Di lé li, qué vengué mon bon » dans un hymne à la beauté de la Provence.

On citera encore *L'enlèvement de la Tolédad*, dans le genre « espagnolade » en 1894, puis *La poupée* en 1896, d'après un conte d'Hoffmann. On chantera longtemps les couplets du *Pistoli carabi*, même si la critique reprochera à Audran et Maurice Ordonneau de s'être un peu trop inspirés des histoires de poupées précédentes : *Les pantins de Violette, La poupée de Nuremberg, Les contes d'Hoffmann, Coppelia...* Audran meurt en 1901, à Tierceville (Seine-et-Oise).

Robert Planquette. C'est à Paris que Robert Planquette voit le jour le 31 juillet 1848, au sein d'une famille d'origine normande. La mère, ancienne cantatrice, est son premier professeur, puis le célèbre Jules Duprato complète sa formation musicale au Conservatoire. Il s'essaye d'abord au café-concert, chantant lui-même chansons et romances.

Créée par le baryton Lucien Fugère en 1867 au Ba-Ta-Clan, la chanson *Le régiment de Sambre et Meuse* deviendra marche militaire en 1876, arrangée par Rauski. Le premier succès en opérette sera, en 1874, *Paille d'avoine*. Et puis voilà que passe la chance ; le

librettiste réputé, Louis Clairville, avait proposé en 1876 à Hervé de mettre en musique une pièce d'un certain Charles Gabet, commissaire de police parisien. Hervé avait refusé, prétextant que cela manquait de calembours, et qu'il fallait mettre en scène, pour *les couplets des pommes de Normandie*, « Adam et Ève, Pâris, Guillaume Tell et tous ceux qui ont eu des histoires de pommes dans leur existence » ! C'est donc Planquette qui hérita du livret de Clairville, et *Les cloches de Corneville* résonnèrent en avril 1877 aux Folies-Dramatiques.

Malgré certains critiques qui ne virent là qu'un plagiat de *Martha*, de *La dame blanche*, ou encore de *La fille du régiment*, d'autres un « ramassis de polkas, de valses et de rondeaux, qui sont autant de réminiscences », ou Catulle Mendès répondant à qui lui faisait remarquer que « le public s'amuse » : « Oui, mais il est bien le seul ! », *Les cloches de Corneville* ont fait, depuis, plus de « trois fois le tour du monde » !

Un sentimentalisme populaire que les aigris ont nommé de la « facilité » a assuré à cette musique une vogue prodigieuse, popularisée par tous les orgues de barbarie et les chanteurs de rues. Les réductions pour piano et chant allaient introduire dans tous les salons : *Vive le cidre de Normandie, Va petit mousse*, et la *chanson des cloches* fit la fortune de Planquette... qui baptisa « Les cloches » sa maison près de Cabourg...

Ironie du sort : c'est en sortant d'une répétition de son chef-d'œuvre que le musicien attrapera froid, pour mourir à Paris en 1903. Il aura laissé *Rip*, créé en 1882 à Londres sous le titre de *Rip van Winkle*, livret de H. B. Farnie (auteur dramatique, importateur de l'opérette française en Angleterre, collaborateur d'Hervé là-bas, et qui avait monté *Les cloches* dès 1878). *Rip* est à Paris en 1884, sur un livret fran-

çais de Philippe Gille et Henri Meilhac. L'air *c'est un rien, un souffle, un rien* devient un « tube » (on disait alors « une scie »), que l'on a retenu principalement de cette histoire où intervenait le fantastique, et se déroulant à l'époque où les Hollandais fondaient ce qui deviendrait New York.

D'une dizaine d'autres titres, on citera *Surcouf* (1887) où la fibre patriotique vibre lors des combats que livre le célèbre corsaire malouin aux Anglais (livret de Chivot et Duru), et *Panurge* en 1895, seize ans après celui d'Hervé.

Moins persifleur qu'Offenbach, moins raffiné que Lecocq, plus sage qu'Hervé, Planquette a ouvert la voie de l'opérette à un auditoire plus large et plus populaire, d'emblée conquis par ses airs prétendument faciles..., mais que beaucoup de compositeurs dits « sérieux » eussent été heureux d'imaginer.

Louis Varney. En faisant représenter *Les mousquetaires au couvent* en mars 1880 aux Bouffes-Parisiens, Louis Varney doit être ému : décédé l'année précédente, son père, Alphonse, compositeur (on lui doit *Le chant des Girondins*), chef d'orchestre, avait tenu la baguette ici dès 1852, et collaboré à la création de tant d'opérettes d'illustres aînés ! Mais c'est alors qu'il dirigeait la saison lyrique à La Nouvelle-Orléans, qu'était né là-bas son fils Louis, le 30 mai 1844. Comme Audran, comme Planquette, enfance bercée par la musique.

Les mousquetaires au couvent – livret de Prével et Ferrier – tiré d'un ancien vaudeville *L'habit ne fait pas le moine*, allait faire la fortune des auteurs. Le personnage de Brissac, créé par un comédien, revient six mois plus tard à un véritable chanteur lyrique de l'Opéra-Comique, le baryton Morlet, pour lequel Varney ajoute deux airs nouveaux : *Pour faire un brave mousquetaire* et *Ah ! quel déjeuner j'ai fait !*

Depuis lors, nombre de grands interprètes d'opéra ne pensent pas déchoir en les mettant à leur répertoire. Ce qui n'a pu que contribuer à la pérennité de ces morceaux de bravoure.

D'une trentaine d'autres ouvrages, se distinguent *Fanfan la tulipe* en 1882, plein de pages d'alerte facture, *L'amour mouillé* en 1887, *La Vénus d'Arles* en 1889. Mais c'est à Cauterets, dans les Hautes-Pyrénées, que mourra l'heureux auteur, en 1908.

Les compositeurs suivants figurent ici en fonction de la chronologie de leur date de naissance, et non par l'ordre de grandeur de leur talent (on ajoutera que chacun a ses mérites, dût-il n'avoir légué à la postérité qu'une seule opérette) :

Aimé Maillart, né à Montpellier en 1817, mort en 1871 à Moulins, élève d'Halévy au Conservatoire, Prix de Rome (1841), est l'auteur des *Dragons de Villars* (1856), un de ces ouvrages tenant à la fois de l'opéra-comique et de l'opérette, classé tantôt d'un côté, tantôt de l'autre !

Victor Massé (né en 1822 à Lorient, mort en 1884 à Paris) est de la même catégorie avec son chef-d'œuvre, *Les noces de Jeannette*, de 1853.

Émile Jonas (1827-1905), émule d'Hervé et d'Offenbach aux débuts de la grande aventure de l'opérette naissante, nous a légué en 1869 *Le canard à trois becs*.

Paul Lacôme d'Estalenx naît en 1838 au Houga dans le Gers (où il mourra en 1920). Fuyant le « parisianisme », il cultivera ses vignes avec autant d'amour que la musique. Ayant remporté la palme d'un concours d'opérettes organisé aux Bouffes-Parisiens par un journal *Le Musée des familles,* ami de Chabrier, de Messager (avec qui il composera *La fiancée en loterie* en 1896), Paul Lacôme nous laisse, outre une *feria* célèbre, *La dot mal placée* en 1873, *Le beau Nicolas* en 1880, *La gardeuse d'oies* en 1888, parmi une douzaine d'autres titres.

Émile Pessard (1843-1917), Grand Prix de Rome, connut son heure de gloire – et même plusieurs ! – avec *Mam'zelle Carabin*, donnée en 1893 aux Bouffes-Parisiens.

Léon Vasseur, né à Bapaume en 1844, étudie à l'école Niedermeyer, devient organiste à la cathédrale de Versailles... et se fait connaître avec ses trente opérettes ; *La timbale d'argent*, triomphe aux Bouffes-Parisiens en 1872, puis *Le Roi d'Yvetot* en 1873, *La cruche cassée* en 1875 méritent de ne pas être oubliées. Léon Vasseur meurt en 1917, à Asnières.

Gaston Serpette, né à Nantes en 1846, mort à Paris en 1904. Élève d'Ambroise Thomas, Grand Prix de Rome, il est bien oublié, malgré sa trentaine d'opérettes ; *Le manoir de Pic-Tordu* en 1875, *Le moulin du Vert-Galant* en 1876, et *Le château de Tire-Larigot* en 1884, qui connurent un certain succès... à leur époque.

Victor Roger, né à Montpellier en 1853, mort à Paris en 1903, ce fils de musicien, formé lui aussi à l'école Niedermeyer, devait s'imposer avec *Joséphine vendue par ses sœurs* en 1886. Albert Carré a écrit que Raoul Pugno (1852-1914) l'avait grandement aidé dans son écriture. *Cendrillonnette* en 1890, mais surtout *Les 28 jours de Clairette* en 1892 ont assuré Victor Roger de la renommée.

André Messager. Un cas unique dans l'histoire de la musique, on verra pourquoi. Né le 30 décembre 1853 à Montluçon, au sein d'une famille bourgeoise, parisienne d'origine, il est formé à l'école Niedermeyer, où il a Saint-Saëns comme professeur. Gabriel Fauré le fait accéder à l'orgue de chœur de Saint-Sulpice (Widor tenant le grand instrument). Les premières compositions sont des divertissements et des ballets pour les Folies-Bergère, où, à l'occasion, il dirige l'orchestre, durant la saison 1878-1879.

Côté « musique sérieuse », Messager donne une symphonie aux Concerts Colonne en 1878. En 1881, il officie à l'orgue de Saint-Paul, puis à Sainte-Marie des Batignolles. Et voilà que le genre de l'opérette lui fait un signe : Firmin Bernicat, né à Lyon en 1843, meurt prématurément, laissant inachevée une opérette, *François les bas-bleus*. C'est Messager qui la terminera, et la pièce sera créée aux Folies-Dramatiques en 1883. Le succès immédiat lance le jeune compositeur sur la voie de l'opérette. Il faudrait les citer toutes, tant est grande leur tenue musicale. Les parodies d'Hervé et d'Offenbach, qui montraient les travers des gens en caricatures satiriques, sont loin ! Chez Messager, on verra de la gaieté, certes, mais la saine gaieté de gens ordinaires et bienportants. Une écriture musicale raffinée, pleine de couleurs harmoniques recherchées, de subtiles teintes orchestrales, le tout constituant toujours un ensemble simple et de classe à la fois. Lecocq avait incarné l'opérette « bourgeoise », Messager, à cheval sur deux siècles, personnifiera l'opérette « belle époque ». En 1885, le succès considérable de *La Fauvette du Temple* aux Folies-Dramatiques lui ouvre l'accès à toutes les scènes de la capitale. On ne dissertera pas à l'infini (et en vain) sur le genre véritable ; comme l'écrit son biographe Henry Février : « Opérette ou opéra-comique ? la *Fauvette* chante, mais ne le dit pas. » L'action nous transporte en Algérie, alors française, et l'on entonne *la casquette du Père Bugeaud, le chœur des Arabes, le duo des chameliers*... On applaudit Juliette Simon-Girard, tout comme on applaudira, le mois suivant aux Bouffes, Jeanne Granier dans *La Béarnaise*. C'est l'Opéra, pas moins, qui reçoit le ballet *Les deux pigeons* en 1886, puis *Isoline*, opérette-conte de fées sur un livret de Catulle Mendès, aborde la scène de la Renaissance en 1888. C'est ensuite au tour de

l'Opéra-Comique d'accueillir... un opéra-comique, *La Basoche* en 1890. Une musique plus « sérieuse » qui devra un peu de son succès au baryton Lucien Fugère, lequel, chéri du public, chantera son air *Elle m'aime* jusqu'à l'âge de 83 ans, et trois fois de suite à la création ; 1893 voit éclore *Madame Chrysanthème*, d'après le roman de Pierre Loti, roman dont s'inspireront bientôt Puccini et ses librettistes pour *Madame Butterfly*. Là encore, musique visant les sommets, près du grand opéra. Messager revient à la véritable opérette avec *Miss Dollar* la même année. Albion ne semble pas perfide au musicien, qui, par son mariage avec Miss Hope Temple, est introduit (comme Hervé) dans le milieu musical londonien, en 1893. C'est donc Londres qui a la primeur de *Mirette* en 1894.

A Paris, les Folies-Dramatiques accueillent *La fiancée en loterie* en 1896, avec son étourdissant boléro. *Le chevalier d'Harmenthal* est un échec à l'Opéra-Comique. Une revanche éclatante arrive en 1897, aux Bouffes, grâce aux *P'tites Michu*. Blanche-Marie et Marie-Blanche, jumelles rappelant *Les deux orphelines*, laisseront un duo dans toutes les mémoires. Cette création porte le titre « opérette... ». Or bien malin qui pourrait établir une différence avec *Véronique* créée l'année suivante, et appelée, elle, « opéra-comique » ; qui plus est, ouvrages tous deux créés... aux Bouffes-Parisiens ! *Véronique* connaît les feux de la rampe, et de la renommée, à partir de décembre 1898, et 200 soirs consécutifs. Le succès que Jean Perier remporte dans le rôle de *Florestan* lui vaut d'être engagé à l'Opéra-Comique... où il créera bientôt le *Pelléas* de Debussy. Comme pour *Les p'tites Michu*, le livret de Van Loo et Duval est charmant : « Émois furtifs, désirs fugaces, aveux informulés et baisers sans qu'on se touche », écrira José Bruyr...

Ici, l'opérette devient sentimentale, tendre, gaie, sans trivialité ni clin d'œil appuyé. Qui n'a jamais entendu le *duo de l'escarpolette* ou celui du *petit âne* ? On voit des personnages simples, où chacun peut se reconnaître, parce que leurs sentiments sont réels et éternels. Il faut attendre 1905 pour applaudir *Les dragons de l'Impératrice* aux Variétés. C'est que, entretemps, Messager est devenu directeur de la musique à l'Opéra-Comique. Un beau poste à l'époque, pour un grand bonhomme ! Songeons que c'est ce « compositeur d'opérette » que certains regardaient avec quelque condescendance, qui va faire étudier et diriger l'orchestre pour les créations de grandes pièces, telles *Louise* de Charpentier en 1900, *Pelléas* de Debussy en 1902, sans parler de la première en français de *La Tosca* de Puccini (1903). Il trouve le temps d'être directeur artistique de l'opéra Covent-Garden de Londres en 1901. Et nous verrons bientôt que ce n'est pas tout, lors de l'évocation de la seconde partie de sa carrière.

Edmond Missa, né à Reims en 1861, mort à Paris en 1910, élève de Massenet, Prix de Rome lui aussi, laisse *La belle Sophie* en 1888.

Louis Ganne, né en 1862 à Buxières-les-Mines (mort en 1923), enfant du peuple, il composa... de la musique populaire, sans jamais être ordinaire ou vulgaire. Monté à Paris à la mort de son père à l'âge de 7 ans, il a Massenet et César Franck comme professeurs au Conservatoire. Des marches lui apportent la notoriété : *Le père la Victoire* en 1885, *La Czarine, L'Auvergnate* et l'immortelle *Marche lorraine* en 1892.

Son premier succès d'opérette, il le trouve avec *Les saltimbanques* en 1899, le 30 décembre – l'avant-dernier jour du siècle – sur un livret de Maurice Ordonneau. Cette opérette est en quelque sorte un hommage aux « gens du voyage », le

milieu du cirque, avec ses joies et ses drames, ses grandeurs et ses jalousies... On ne trouvera personne qui n'ait chanté ou entendu chanter *C'est l'amour qui flotte dans l'air à la ronde*, ou encore *Va, gentil soldat* ! Jean Périer, qui vient de créer *Florestan* dans *Véronique*, et va créer *Pelléas*, incarne *Hans, le joueur de flûte* en 1906, à Monte-Carlo, dans une histoire tirée par Maurice Vaucaire et Georges Mitchell de la vieille légende du *Joueur de flûte de Hameln*. Reynaldo Hahn écrira : « Quant à la musique de Louis Ganne, elle est comme toujours allègre, éclatante, lumineuse, gracieuse, bien charpentée et pimpante, avec mille dessous délicats, toutes sortes de fines touches orchestrales où se reconnaît le musicien accompli, sûr de lui-même, savant sans pédantisme. »

Justin Clérice (1863-1908), élève au Conservatoire d'Émile Pessard et de Léo Delibes, est connu pour avoir laissé *Les petites Vestales* à La Renaissance, en 1900, écrites en collaboration avec un autre compositeur d'opérettes, **Frédéric Le Rey** (1858-1942).

Édouard Mathé (1863-1936) donne, en avril 1923, *Les Linottes*, d'après Courteline. Reynaldo Hahn ne tarissait pas d'éloges à l'égard de Mathé ; il n'empêche que *Les Linottes* – qui nous laissent une valse exquise – furent sans doute éclipsées par *Ciboulette*, de Reynaldo Hahn, créée une semaine plus tard...

Claude Terrasse, né en 1867 à l'Arbresle, près de Lyon, monte lui aussi à Paris, « fait » l'école Niedermeyer, où il acquiert une formation musicale très sérieuse. A l'instar d'Hervé et de quelques autres, il est d'abord organiste à Arcachon, puis à la Trinité à Paris. Son esprit, déjà singulier et farfelu, lui attire les amitiés de personnages aussi singuliers que lui : Alphonse Allais, Erik Satie, Jules Renard, Verlaine... tous esprits marginaux, hors normes, libres et fron-

deurs. Cela l'amène à composer la musique de scène de l'*Ubu Roi* d'Alfred Jarry, qui fait scandale dès sa création en 1896 ; la *chanson du décervelage*, qu'Hervé eut signée, fera bientôt la joie des surréalistes. On crée l'année suivante, dans l'atelier de Terrasse... un guignol artistique et satirique, avec Jarry et Franc-Nohain. On verra d'ailleurs que les personnages de Terrasse, sur la scène, seront des sortes de pantins frisant la folie.

En octobre 1900, au Théâtre des Mathurins, une « parodie-opérette » *La petite femme de Loth*, sur un livret de Tristan Bernard, se démarque complètement du sentimentalisme d'un Messager alors à la mode, dont *Véronique* semble d'une autre planète ! On applaudit un nouvel Hervé. En 1901, *Les travaux d'Hercule* aux Bouffes confirment cette impression. Le livret de Gaston Arman de Caillavet (1869-1915) et de Robert de Flers[1] (1872-1927), qui seront pour Terrasse les Meilhac et Halévy d'Offenbach est original. On se retrouve au vieux temps de la satire mythologique ! Tout concourt à cette impression de retour en arrière : jusqu'à cette pièce, que l'on dénomme « opéra bouffe », dans le théâtre d'Offenbach qui avait vu créer *Orphée aux enfers* ! L'opéra bouffe retrouve une nouvelle jeunesse. La musique y est un long éclat de rire, pleine d'une verve joyeuse et saine, d'une raillerie bouffonne, originale et très personnelle. C'est bien Terrasse qui disait que « l'opéra-comique est une comédie en musique, tandis que l'opérette est une pièce "musicalement comique" » (il eût été plus juste de dire cela de l'opéra bouffe, d'ailleurs...).

Après les dieux de l'Olympe, on redescend... pour découvrir l'année suivante *La fiancée du scaphandrier* sur un livret de la même veine cocasse de Franc-

1. Voir Annexes, page 123.

Nohain (1873-1934), lequel fournira celui de *L'heure espagnole* à Ravel en 1911. Le chœur des *casseurs de cailloux* et celui des *pêcheurs à la ligne* sont délicieux. *Chonchette* en 1902 reste aussi terre à terre, avec, chez une lingère, une *valse du beau linge* de belle envolée, texte de Caillavet et de Flers.

Terrasse retrouve également Franc-Nohain en 1902 pour *Au temps des croisades*, dont le titre situe lui-même l'action. C'est ensuite *La botte secrète* en 1903 ; on y chante un *air de l'égoutier* qui parle de Zola, et un irrésistible *duo du tout-à-l'égout (les égouts de Paris, c'est Venise chez soi)* que chante le grand Firmin Gémier, et qui montre que l'opérette suit les progrès de la civilisation !

En mai 1903, de Flers et Caillavet, dans leur livret du *Sire de Vergy*, content les aventures du Sire de *Couci-Couça*, dans le Moyen Age de la *Geneviève de Brabant* d'Offenbach. C'est un triomphe aux Variétés, où cette musique de Terrasse fait montre d'un burlesque poussé à l'extrême. Debussy écrira : « Claude Terrasse orchestre finement... La trompe d'automobile qui annonce le retour des croisés de Terre sainte est une invention indéniable... »

Franc-Nohain est l'auteur du livret de *Péché véniel* en 1903 aussi, au Théâtre des Capucines, ouvrage qui a laissé une spirituelle *valse des péchés* (les véniels et les mortels). On aura compris que *Monsieur de La Palisse* aux Variétés en 1904 est l'occasion pour de Flers et Caillavet de mettre en scène les mésaventures du très placide petit-fils du célèbre La Palisse, lequel, parti de Touraine, se retrouve en Espagne *(La valse des châteaux)*. Et nous n'aurons garde d'oublier le charmant *duo des fauteuils et tambours.*

Le Théâtre des Capucines présente, en 1906, un nouvel opéra bouffe, *Pâris, ou le bon juge*, qui nous emmène durant trois actes dans une Antiquité

de haute fantaisie. On reprend la légende, déjà exploitée par Offenbach dans *La belle Hélène*, que Terrasse dépeignait ainsi : « L'opérette doit contenir une pièce, une action burlesque, mais toujours basée sur un fond de logique. Ainsi, dans *Pâris, ou le bon juge*, les auteurs ont estimé que Pâris ayant à donner la pomme à la plus belle des femmes, doit la donner à celle qui s'est refusée, parce que la plus belle femme sera toujours celle que l'on n'a pas possédée... »

En 1910, Terrasse, tout comme ses prédécesseurs, tente de conquérir l'Opéra-Comique avec *Le mariage de Télémaque*, livret de Maurice Donnay et Jules Lemaître. On trouve là de très belles pages, comme l'air *Pour plaire à la divine Hélène, l'air du voile*, et un *Hymne des Phocéens* parodie de *La Marseillaise* !

Puis, c'est à l'Opéra de Lyon, ville de sa jeunesse, que Terrasse présente son *Pantagruel* en 1911, un « opéra héroï-comique », sur un livret de Jarry et Demolder, une grande fresque truculente à laquelle il vouera toujours une tendresse particulière.

A l'Apollo, à Paris en 1911 aussi, *Les Transatlantiques*, avec un livret de Franc-Nohain, imitent un peu le style « viennois » ; peut-être parce que *La veuve joyeuse* n'avait pratiquement pas quitté l'affiche de cette salle depuis deux années...

Rien de neuf avec les productions suivantes : *Le tiers-porteur* en 1912, *Manon en voyage* en 1917. *Le cochon qui sommeille* en 1918 sera anéanti par le triomphe du *Phi-Phi* de Christiné...

Terrasse ne verra pas son *Faust en ménage* en 1924, encore moins son *Frétillon* en 1927, ces deux ouvrages sur des livrets d'Albert Carré. Lors de ses obsèques, le 30 juin 1923, André Messager dira : « Avec lui disparaît un de nos musiciens les plus charmants parmi les compositeurs d'opérette. Celui

peut-être dont la verve a revêtu la forme la plus originale en renouvelant le genre de la bouffonnerie parodique, un peu délaissée depuis Hervé et Offenbach. »

X. — L'opérette après la guerre de 1914-1918

Henri Christiné naît à Genève en 1867, un peu par hasard, son père savoyard enseignant le français à Lausanne. Après une première opérette en 1903 à Paris, *Service d'amour*, ce sont les chansons, popularisées par les vedettes du music-hall, qui vont le lancer : *La Petite Tonkinoise* (avec Scotto) en 1906, *Reviens, veux-tu ?* en 1911, ou encore *Je sais que vous êtes jolie* en 1912...

Et c'est alors, à plus de 50 ans, que lui arrive l'incroyable aventure de *Phi-Phi*. Vers la fin de la guerre, Albert Willemetz (1887-1964), futur « prince des librettistes », cherche un compositeur qui écrirait la musique d'une petite opérette pour... le minuscule « Théâtre de l'Abri », une cave à l'abri des obus. Cela donnera *Phi-Phi* (diminutif du sculpteur Phidias), une parodie de la Grèce antique, qui sera créée, finalement... aux Bouffes-Parisiens. Prévue pour le 11 novembre 1918, la première est retardée au lendemain, le 12... « pour cause d'Armistice », diront les affiches. *Phi-Phi* y restera plus de deux ans et demi !

Le conflit mondial a bouleversé les mentalités et le public demande du nouveau. Qui plus est, la pénurie oblige à « faire à l'économie ». Or, ce qui pouvait paraître comme un handicap va, en fait, contribuer à la naissance d'un genre nouveau, par la force des choses, non par choix délibéré. Ce sera l'opérette « au rabais » : peu de musiciens, une figuration réduite, des interprètes populaires ne venant plus des théâtres

lyriques, mais du music-hall et du boulevard. C'est l' « opérette-chanson » si on veut, et en quelque sorte, par ses dimensions réduites, un retour aux origines, les tréteaux de la foire ! Une publicité d'alors résume bien *Phi-Phi* : « Costumes grecs, esprit gaulois, musique française, danse anglaise. »

Mais faut-il préciser que cette « musique française » a subi les influences des rythmes nouveaux, apportés par les Américains ? En effet, à côté des valses et des mélodies bien « françaises », on découvre les *one-step, shimmy, slow-fox, fox-trot* et *ragtime* qui vont envahir – pacifiquement – notre pays. Et lui apporter sans doute un sang nouveau et salutaire, dans la comédie musicale « à la française », où la comédie prend le pas sur la musique. *Phi-Phi* arrive au bon moment, celui d'un défoulement collectif où l'on ne pense qu'à oublier quatre années de tristesse... en dansant !

Les rythmes nouveaux vont séduire le public ; les airs, qui ne sont plus que des chansons toutes simples, vont être rapidement diffusés partout, sous forme de « petits formats », de « morceaux détachés », sans parler du disque et bientôt du cinéma. Avec ses ensembles bien cadencés, ses jeux de mots et allusions grivoises, l' « opérette nouvelle » (telle *La gamine charmante, charmante, charmante...*) va régner longtemps.

En 1921, aux Bouffes-Parisiens également, *Dédé*, des mêmes auteurs, est de la même veine, même si l'action se situe... dans un magasin de chaussures. La présence de Maurice Chevalier, dont les débuts dans l'opérette suscitent aussi un mouvement de curiosité, est pour beaucoup dans le succès – qui dure toujours ! – de *Dédé*, qui nous assure que *dans la vie, faut pas s'en faire* ! La presse parlera d' « abracadabrante fantaisie qui emporte la pièce, avec une inénarrable originalité, feu d'artifice ambulant ».

Voilà bien ce qui résume non seulement l'esprit de *Dédé,* mais également des créations suivantes : *P-L-M* en 1925, *Encore 50 centimes* (avec Yvain) en 1931, *Le bonheur Mesdames* en 1934, puis des opérettes « à grand spectacle » à propos desquelles nous reviendrons.

Christiné, quant à lui, nous quittera en 1941.

Henri Hirchmann (Herblay) (1872-1961). Bien oublié aujourd'hui, on lui doit *La petite bohème*, créée aux Variétés en 1905. Le livret était de Paul Ferrier, en pays de connaissance ; ne venait-il pas d'écrire celui de *La vie de bohème* de Puccini, pour la version française créée sept ans auparavant à l'Opéra-Comique ?

Créées au Central Theatre de Berlin en 1904, puis à Bruxelles en 1906, *Les hirondelles* se posent à la Gaîté Lyrique, à Paris, en 1907. *Nargue les parents*, un duo pour ténors, s'y montre d'une facture très moderne.

Charles Cuvillier (1877-1955), élève de Fauré et de Massenet, compose d'abord des valses à la mode. Il lance le genre « opérette légère », où ce terme trouve tout son sens ; elle est créée en 1905, dans le minuscule Théâtre des Capucines, avec un piano et trois personnages (Adam, Ève et le jardinier !). D'une production pléthorique, on retiendra, sur un livret d'André Barde, *Son p'tit frère*, parce que cette opérette « hellénistique », créée en 1907, annonçait *Phi-Phi*, onze ans plus tôt, sans profiter de la chance incroyable qui sourira à Christiné, à la faveur de l'Armistice, comme on vient de le voir.

Il convient de ne pas oublier *La Reine s'amuse* (où le librettiste Barde se moquait du *Roi s'amuse* de Victor Hugo...) créée sous ce premier titre à Marseille en 1912. On retrouvera cette opérette sous le titre nouveau de *La Reine joyeuse* en 1918 à l'Apollo de Paris. La valse *oh ! la troublante volupté* vaut toutes les *Heures exquises* du monde !

The Lilac Domino sera créé à Vienne en 1912, à New York en 1914, à Londres en 1918... mais jamais à Paris !

Henri Goublier (1888-1951), fils de Gustave Goublier (1856-1926), auteur lui-même d'opérettes telle *Mam'zelle boy-scout* en 1915, compose le plus grand succès patriotique de la période de la guerre, *La cocarde de Mimi-Pinson*, créée à Paris en 1915 à l'Apollo.

Deux ans plus tard, et de la même veine cocardière, *La fiancée du lieutenant* remonte le moral des troupes avec une exacerbation de la fibre patriotique ; opérettes d' « actualité », personnifiant la France du moment, par une théâtralisation où chaque spectateur vibrait à l'unisson des Poilus, en applaudissant des « midinettes » devenant infirmières, sur scène, comme dans la vie.

Maurice Yvain, né à Paris en 1891 dans une famille musicienne, élève de Xavier Leroux, débute, comme Christiné, en écrivant des chansons : *Mon homme, En douce*, en 1920. Il pianote dans les cabarets, alors envahis par les danses nouvelles. Il écrit, parlant de la musique américaine « syncopée » des Noirs d'Amérique du Nord : « Pour ma part, au travers de ce rythme obsédant, de ce magma sonore qui me martelait le cerveau, j'essayais d'extraire un semblant de mélodie, avec un petit "je n'sais quoi" de chez nous, un peu de parfum de Paris. »

Yvain allait réussir à « franciser » ces musiques, et beaucoup d'autres compositeurs – marqués par la fameuse *revue nègre* de 1925 – après lui.

En 1922, *Ta bouche* dépeint les mœurs de l'époque, et se moque gentiment des « nouveaux riches » de l'immédiat après-guerre. On notera que l'on voit apparaître le terme « lyrics » – paroles des airs – employé pour la première fois. *Ça, c'est une chose qu'on ne peut pas oublier*, y chante-t-on... On n'allait

pas oublier Yvain, pas plus que ses librettistes, Yves Mirande, et le désormais irremplaçable Willemetz. Un an plus tard, c'est le triomphe de *Là-haut (le premier, le seul, le vrai paradis, c'est Paris !)*. Paradis aussi pour Yvain, grâce à la popularité de ses interprètes, Chevalier et Dranem.

Arthur Honegger ne s'y trompera pas, qui dira en 1925 : « Il y a dans *Là-haut* deux pages charmantes écrites avec une réelle élégance. La finale du deuxième acte avec son thème qui rappelle un peu une symphonie de Haydn, l'air d'Emma continue avec le chœur ; le *J'm'en balance* de Frisotin sont autant de preuves de l'indiscutable talent de ce musicien. La France entière, que dis-je, le monde entier ont chanté *Mon homme* et *La java*. Une telle emprise sur la foule prouve quelque chose et n'est pas le fait du premier venu. »

Le mot « bouche » lui porte chance, et l'on ne s'étonnera pas de voir en 1925 *Pas sur la bouche*, suivi de *Bouche-à-bouche*, qui laisseront des airs faciles dans toutes les mémoires. On aura applaudi entre-temps *La dame en décolleté* en 1923 (avec les débuts de Jean Gabin), *Gosse de riche* en 1924. *Un bon garçon* arrivera en 1926, on dira *Yes* en 1928 et *Elle est à vous* en 1929, avec Milton et l'immortelle chanson *je lui fais pouêt-pouêt* ! De 1929 également, *Kadubec*, puis, en 1931, *Encore 50 centimes* écrit en collaboration avec Christiné, qui avait tracé la voie nouvelle. *Vacances* en 1934, *Un coup de veine* en 1935...

Nous retrouverons Yvain, à propos de l'opérette « à grand spectacle ». Il mourra à Paris en 1965.

André Messager : le retour ! Accaparé par ses sérieuses et nombreuses fonctions, Messager a ralenti sa production en ce début du XX^e^ siècle ; codirecteur de l'Opéra de Paris (1908-1914), où il dirige l'orchestre, pour les créations françaises des opéras de

Wagner et de Richard Strauss. Il est aussi directeur artistique du Covent-Garden de Londres pour les étés de 1901 à 1907.

En 1907, retour à la scène avec la création de *Fortunio* à l'Opéra-Comique, création qu'il dirige lui-même. De Flers et Caillavet ont écrit le livret de cette « comédie lyrique » d'après Musset, qui se révèle être un enchantement musical d'une rare finesse. C'est Monte-Carlo qui a la primeur d'une « légende lyrique », *Béatrice* en 1914. Puis, après *La petite fonctionnaire* en 1921, voilà *L'amour masqué* en 1923, avec un livret – forcément spirituel ! – de Sacha Guitry. Gabriel Fauré, à propos de cette « comédie musicale », écrit : « C'est toujours ton esprit – cet esprit qui ne vieillit pas – et ton charme, et ta musique si personnelle, qui reste de l'exquise musique, même dans la bouffonnerie la plus vive. »

Fauré exagère quelque peu en parlant de « bouffonnerie » chez Messager où, avec Willemetz, la blague, l'humour restent toujours de bon ton, dans de sympathiques marivaudages qui se situent dans le milieux bourgeois et mondain (le sien !). A l'instar de la parfumerie ou de la haute couture, la musique de Messager est une vitrine du « vrai chic parisien », produit de classe unique entre tous, art « finement aristocratique », selon Émile Vuillermoz.

Monsieur Beaucaire après sa création londonienne de 1919 arrive à Paris en 1925 au Théâtre Marigny. Les mêmes qualités qui font le « label » Messager s'y retrouvent encore avec *L'air du rossignol*, et l'éternelle *Rose rouge*. La comédie musicale *Passionnément* n'échappe pas à la règle en 1926, *Coups de roulis* non plus en 1928, ces deux derniers ouvrages avec la malicieuse complicité d'Albert Willemetz. *L'important, c'est d'avoir vingt ans*, y chante-t-on. S'il est âgé de 73 ans au moment de *Coups de roulis*, sa musique

aura toujours vingt ans. Messager aura su « capter » les nouveaux rythmes sans en devenir l'esclave, et sans rien renier de ses qualités « classiques », qui l'ont fait osciller entre l'opérette romantique et la légèreté de la comédie musicale. Ce « grand monsieur » mourra le 24 février 1929.

Reynaldo Hahn. Bien que né à Caracas le 9 août 1874 (d'une mère catholique vénézuélienne et d'un père juif allemand de Hambourg), Hahn sera, on le verra, le plus « français », le plus « parisien » des compositeurs. Bien que « venu d'ailleurs », il ne cherchera pas à acclimater en France les rythmes sud-américains. Au contraire, il réagira bientôt contre cette invasion, comme celle de la musique viennoise et nord-américaine.

Arrivé à Paris à 3 ans, étudiant la musique avec Massenet, ses mélodies le font remarquer, puis, en 1898, l'Opéra-Comique crée *L'île du rêve*, d'après Pierre Loti. C'est au même théâtre l'opéra *La carmélite* en 1902, que dirige Messager.

Reynaldo Hahn vient à l'opérette en 1923 seulement, avec un livret de Francis de Croisset (1877-1937) et Robert de Flers, la merveilleuse *Ciboulette* au Théâtre des Variétés. Il annonce ses intentions : « En réaction contre le goût contemporain teinté d'un fâcheux américanisme. Il s'agit de produire une opérette traditionnelle, bien française, et de la réussir. » Pari réussi !

En grand admirateur d'Offenbach, de Lecocq, de Messager, Reynaldo Hahn mettra dans *Ciboulette* un peu de tous ceux-là : des ensembles joyeux, des airs charmants, d'une fraîcheur et d'un goût exquis, désormais dans toutes les mémoires ; il n'est que de dire *nous avons fait un beau voyage...* tout le monde connaît !

D'autres créations vont montrer la grande culture et le raffinement musical de Reynaldo, grand amou-

reux de Mozart. N'oublions pas qu'il dirigea le *Don Giovanni* en 1906 à Salzbourg, ou encore *Les Noces de Figaro* à l'Opéra-Comique. C'est donc tout naturellement qu'il compose la musique de *Mozart* (1925), livret de Sacha Guitry, intitulé « comédie musicale », mais vraiment pas au sens en vogue à l'époque !...

Ce dandy, ami de Proust, ne pouvait aussi que composer un *Brummell* (1931), que suit *Oh ! mon bel inconnu* (1933) avec Arletty, et sur un livret de Sacha Guitry encore. Un nouvel opéra, *Le marchand de Venise* est créé en 1935... à l'Opéra, puis une nouvelle opérette *Malvina*, la même année, ne retrouve pas le succès, unique, de la pétillante, l'exquise, l'éternelle *Ciboulette*. Comblé d'honneurs, Reynaldo mourra à Paris, le 28 janvier 1947.

Louis Beydts. De la même « famille musicale » que le précédent, Louis Beydts (né à Bordeaux en 1895) fait entrer au répertoire de l'Opéra-Comique, dont il était directeur, *Ciboulette*, six mois avant de mourir, en 1953. Ayant étudié avec Messager, il dédie à son « maître » sa première opérette *Moineau* en 1931, un *Moineau* qui rappelle *Véronique*, avec *l'air de l'escarpolette*, sur un livret d'Henri Duvernois, Pierre Wolff et Guillot de Saix. Le chef d'orchestre Marcel Cariven (1894-1979) orchestra certaines parties, tout comme il le fit pour d'autres compositeurs de l'époque (Hahn, Simons...).

Après *Le club des canards mandarins* en 1931 à Monte-Carlo, c'est la création de *La S-A-D-M-P* (Société anonyme des messieurs prudents) au Théâtre de la Madeleine, en 1931 également. Sacha Guitry a écrit un livret d'un humour... « à la Guitry », pour la pétillante Yvonne Printemps ; l'histoire de messieurs d'un même immeuble faisant alliance pour lutter contre la ravageuse séduction d'une femme...

C'est en hommage à son autre « modèle », Reynaldo Hahn, que Beydts compose *A l'aimable Sabine*, créé en 1947 au Marigny, avec Jacques Jansen, interprète de race. De nombreuses mélodies, et, à l'instar de nombre de musiciens de son temps, des musiques pour le théâtre et le cinéma *(La kermesse héroïque, La Malibran, Le diable boiteux)*, montrent que ce compositeur délicat a su s'intéresser à tous les genres.

Raoul Moretti. C'est à Marseille, où il naît en 1893, que Moretti acquiert une solide formation musicale au Conservatoire. C'est néanmoins la chanson qui le révèle, le fait remarquer de Willemetz, lequel écrit, avec Cami, le livret de sa première opérette, *En chemyse*, créée en 1924 aux Bouffes. Cette « opérette moyenâgeuse », bouffe et libertine, doit une partie de son succès à Dranem, irrésistible.

D'une dizaine d'autres titres, dans ce genre qui doit beaucoup au « music-hall » et à ses interprètes populaires, on citera *Troublez-moi* en 1924, *Trois jeunes filles nues* en 1925 (le titre explicite le genre !), où Dranem immortalise *est-ce que je te demande si ta grand-mère fait du vélo ?...* Quant à Georges Milton, c'est dans *Le Comte Obligado* en 1927 qu'il lance *La fille du bédouin...* (airs aux relents de colonialisme « bon enfant »), on est loin de Reynaldo Hahn !

En 1930, *Six filles à marier* lance un *one-step,* puis, en 1932, *Un soir de réveillon* est mené au succès par Dranem, et Arletty *dans sa baignoire*.

Les sœurs Hortensia en 1934, *Les joies du Capitole* en 1935 (rappelant par le sujet *Le joueur de flûte* d'Hervé) ne mettent pas en joie Reynaldo Hahn, qui dit : « M. Albert Willemetz a écrit quelques-uns de ces "couplets gaulois" où il excelle. Pour ma part, je le préfère quand il en écrit de moins gaulois, comme dans *Passionnément* ou dans *Coups de roulis...* »

Quelques opérettes du même acabit, des musiques de films, une opérette filmée – *Il est charmant*, en 1931, où Henri Garat entonne *en parlant un peu de Paris* – lancent des danses qui deviennent rapidement populaires, et laissent au répertoire si varié de l'opérette une drôlerie simple et une bonne humeur, qu'on aurait tort de condamner sans appel ! Là comme ailleurs, « il en faut pour tous les goûts ». Moretti mourra en 1954.

Félix Fourdrain (1880-1923) ne doit pas être oublié, qui a laissé de délicieux *Contes de Perrault* en 1913, et *Dolly* en 1921.

Marcel Lattès (1886-1943), pour *Le diable à Paris* en 1927, *Arsène Lupin banquier* en 1930, *Xantho chez les courtisanes* en 1932...

Victor Alix (1886-1968), pour *Mon amant* en 1932.

Gaston Gabaroche (1884-1961) et ses opérettes spirituelles et légères : *Enlevez-moi* en 1929, *Azor* en 1932 avec Arletty, *Faites-ça pour moi* en 1936, ces deux dernières en collaboration avec **Fred Pearly** (1885-1972) (livrets de Raoul Praxy).

Albert Chantrier (1874-1946), qui laisse bien oublier *Bébel et Quinquin* de 1923...

Max Alexys (pseudonyme de Hautier, 1890-1967), pour *Le roi du cirque* en 1936, et *Valses d'amour* en 1942.

Casimir Oberfeld (1903-1945) et *Cœurs en rodage* en 1935.

Marc Berthomieu (1906-1991) et son *Robert Macaire* de 1933, *La belle traversée* en 1935...

Roger Dumas (1897-1951) dont Fernandel a immortalisé *Ignace* en 1936...

Fred Barlow (1881-1951) et *Sylvie* en 1923, sur un livret de Pierre Bertin.

Paul Durand (1907-1977) pour sa *Castiglione* de 1967...

Pascal Bastia (né en 1908) pour *Dix-neuf ans*

en 1933 (avec Django Reinhardt, Michel Emer, Stéphane Grappelli à l'orchestre !), *Le groom s'en chargera* en 1935 (et la chanson *je tire ma révérence*, immortalisée par Jean Sablon), ces deux opérettes avec des livrets de son père, le poète chansonnier Jean Bastia (1878-1940). Pascal Bastia dira s'être perfectionné en harmonie avec un vieux compositeur hollandais, Charles Grelinger. Suivront *Perdigal* et *Priscilla* en 1949, *Ma Louisiane* en 1951, *Les Gardes françaises* en 1962...

Claude Pingault (1902-1991) et *Plume au vent* en 1941...

Guy Lafarge (1904-1990) qui, en 1950, disait : *Il faut marier maman*, donnait *La belle Arabelle* en 1956, *Un chapeau de paille d'Italie* en 1966 avec **André Grassi** (1911-1972), ou encore *L'œuf à voiles* en 1977...

Georges Van Parys (1902-1971), prolixe compositeur de chansons et de musiques de films, laisse de nombreuses opérettes : *Lulu* en 1927, *Louis XIV* en 1929, *Virginie Déjazet* en 1946, *Le moulin sans souci* en 1958, la plupart en collaboration avec **Philippe Parès** (1901-1979)...

Bétove (pseudonyme de Michel Maurice Lévy, 1884-1965) et son superbe et musical *d'Artagnan* en 1945...

Mireille (Mireille Hartuch, 1906-1996), avec notamment *A la belle bergère* avec Jean Nohain en 1933...

Paul Misraki (1908-1998), pour *Normandie* et sa fameuse *scarlatine* en 1936, et aussi *Le chevalier Bayard* en 1948...

Wall-Berg (Voldemar Rosenberg, 1910-1994), pour *Casanova* en 1955...

Louiguy (Louis Guglielmi, 1916-1991) pour *La quincaillère de Chicago* en 1956...

Jacques Henri Rys (1909-1960) et *Colorado* en 1950

(livret de Claude Dufresne), *Pampanilla* en 1954, *Les chevaliers du ciel* en 1955, en collaboration avec **Henri Bourtayre** (né en 1916)...

Henri Betti (né en 1917), pour *Baratin* en 1949, *Mobilette* en 1953, *Maria-Flora* en 1957...

Jo Moutet (né en 1926) et *Pacifico* en 1958...

Jack Ledru (né en 1922) avec *Mon p'tit pote* en 1954, *Farandole d'amour* en 1962, *Michel Strogoff* en 1964, *Vienne chante et danse* en 1967...

Marguerite Monnot (1903-1961), pour *La p'tite Lily* en 1951 avec Édith Piaf, et surtout *Irma la douce* en 1956 (créée par Colette Renard, livret d'Alexandre Breffort) qui fera la conquête de Broadway en 1960.

Georges Liferman (né en 1922) avec *Nini la chance* en 1976, et *Scaramouche* en 1986...

Gérard Calvi, pseudonyme de Grégoire Krettly (né en 1922), Prix de Rome, musicien des célèbres *Branquignols* en 1948, mais aussi compositeur d'opérettes : *La polka des lampions* en 1961, livret de Marcel Achard, *Les Innocentines* en 1993 avec un livret de René de Obaldia...

Charles Aznavour (né en 1924), pour *Monsieur Carnaval* en 1965... avec Frédéric Dard.

Guy Magenta (1927-1967), pour *Coquin de printemps* en 1958...

Georges Garvarentz (1932-1993) nous abandonne sa charmante *Douchka* en 1973.

Alain Vanzo[1] (né en 1928) perpétue la tradition lyrique dans *Pêcheur d'étoiles* en 1972.

Bernard Sinclair[2] (né en 1935), chanteur comme le précédent, avec *Le chevalier des mers* en 1973.

1. Avec la précieuse collaboration du compositeur Marc Berthomieu.
2. *Ibid.*

XI. — L'opérette des « occasionnels »

« Ne nous essoufflons plus à écrire des symphonies, pour lesquelles nous tendons nos muscles sans résultat bien appréciable. Au besoin, préférons-leur l'opérette », écrivait Claude Debussy en 1916. Sans attendre ce conseil, de nombreux compositeurs « classiques » avaient apporté leur contribution à l'opérette et à l'opéra bouffe (sans toutefois y consacrer toute leur carrière).

Georges Bizet (1838-1875) révélé, avec Lecocq, par le concours d'Offenbach en 1856 *(Le docteur miracle),* laissera aussi un *Malborough s'en va-t-en guerre* en 1867, écrit avec d'autres compositeurs. *Don Procopio*, un opéra bouffe composé en 1859 à Rome, ne sera créé à Monte-Carlo qu'en 1906.

Léo Delibes (1836-1892), révélé chez Hervé en 1855 avec *Deux sous de charbon*, semble avoir hésité un moment entre deux carrières, puisqu'il laisse une quinzaine d'opérettes. On retiendra *Les deux vieilles gardes*, *L'omelette à la Follenbûche* en 1859, *Le serpent à plumes* en 1864, *L'écossais de Chatou* en 1869, *La cour du Roi Pétaud.* Il est émouvant de se souvenir qu'il termina *Belle lurette* d'Offenbach, créé le 30 octobre 1880 ; Offenbach était mort le 4.

Emmanuel Chabrier, né en 1841 à Ambert, mort en 1924 à Paris. Ami de Verlaine, qui le disait « gai comme les pinsons et mélodieux comme les rossignols », c'est sur un livret de celui-ci (et de Lucien Viotti) qu'il compose en 1863 *Vaucochard et fils 1^er^*, et *Fisch-Ton-Khan* en 1864, deux petits actes jamais représentés. Ce sont Leterrier et Van Loo qui proposent à Chabrier le sujet de *L'étoile*. C'est une énorme farce. L'histoire se déroule dans un pays imaginaire, où le Roi « Ouf 1^er^ » a l'habitude, pour son anniversaire, de donner à son peuple le spectacle... d'un empalement sur la

place publique ! Cette scène est un monument de bouffonnerie, à la limite du scabreux, où la truculence et la verve naturelle de Chabrier font merveille.

« Regardez-moi, sans nul effort
Je fais tourner la manivelle,
Et vite, au moyen d'un ressort,
Paraît une tige fort belle.
Et je puis en un tour de main
Ici faire monter la chose
D'un centimètre, ou dix, ou vingt ;
C'est une question de dose ! »

On est dans le monde d'Hervé et d'Offenbach, et *L'étoile* n'est pas dénommée « opéra bouffe » pour rien ! Le rire, parfois saugrenu, parcourt ce chef-d'œuvre de musique audacieuse, pleine d'innovations, d'une orchestration chatoyante, qui occupe une place particulière : certains amateurs d'opérette y trouvent trop de « grande » musique, les férus d'opéra pas assez de sérieux... Au milieu de scènes loufoques, quelques subtiles mélodies – *La romance à l'étoile* –, ont fait dire à Vincent d'Indy (1851-1931), qui appelait Chabrier l' « ange du cocasse », que *L'étoile* est un « petit chef-d'œuvre de musique drôle, aussi brillante que *Le barbier de Séville*, à coup sûr plus comique et plus musicale que toutes les opérettes antérieures ». Créée en 1877 aux Bouffes-Parisiens, *L'étoile* entrera en 1941 à l'Opéra-Comique. Avec les mêmes librettistes, Chabrier fait entendre au « Cercle de la Presse » en 1879, *Une éducation manquée*, un petit acte qualifié de « chef-d'œuvre de légèreté et de sourire ». Cette opérette, qui sera la dernière incursion de Chabrier dans le genre, entrera à l'Opéra-Comique en 1938. C'est dans cette salle prestigieuse entre toutes, qu'est créé *Le Roi malgré lui* en 1887, un opéra-comique dans le style gai des origines, dont le sérieux Ravel disait : « J'aimerais mieux avoir écrit *Le Roi malgré lui* que *La tétralogie.* » Chabrier meurt à Paris, le 13 septembre 1894.

Gabriel Pierné (1863-1937) mérite de figurer ici pour son gracieux *Fragonard*, créé en 1934 au Théâtre de la porte Saint-Martin, chef-d'œuvre qui devait, lui aussi, entrer à l'Opéra-Comique, en 1946, avec Jacques Jansen et Fanély Revoil.

Xavier Leroux (1863-1919), le très sérieux élève de Massenet, paie son tribu à l'opérette avec *La fille de Figaro* en 1914, aux antipodes de son opéra de 1907, *Le chemineau*.

Maurice Ravel (1875-1937), avec *L'heure espagnole*[1] (1911), laisse ce que René Dumesnil qualifiera de « pure opérette construite, paroles et musique, selon la tradition du genre ».

En 1925, *L'enfant et les sortilèges* (livret de Colette) est de la même veine, avec un second acte inspiré par l'opérette américaine, selon l'aveu du compositeur.

Arthur Honegger (1892-1955), le plus sérieux des compositeurs du célèbre « Groupe des six », succombe aux sortilèges de l'opérette, avec *Les aventures du Roi Pausole*. Sur un livret désopilant de Willemetz – d'après Pierre Louÿs – Honegger écrit une musique aux sonorités nouvelles, parfois étranges. On rit aux Bouffes-Parisiens, en 1930, aux aventures de ce roi débonnaire, une utopie érotique, un rêve grec transposé dans le monde moderne, où la morale est des plus hédoniste : « Ne nuis pas à ton voisin. Ceci bien compris, fais ce qu'il te plaît. »

Jacques Ibert (1890-1962), l'auteur d'*Escales*, crée *Angélique* en 1927, avec le texte plein d'humour de son beau-frère Nino ; Ibert disait que cette farce en un acte représentait « une innovation dans le genre théâtral, et un essai de réaction contre les traditions trop conventionnelles ».

Il s'intéresse ensuite au *Roi d'Yvetot* (en 1930) où se retrouvent la couleur, la tendresse, l'humour, et le

1. Voir Annexes, page 124.

pastiche dans la lignée de *L'étoile* de Chabrier. Régal de poésie et de pittoresque, tableaux étincelants, que couronne le grand chœur final *il était un Roi d'Yvetot fort connu de l'histoire...*

Gonzague (également en 1930) est toujours dans l'esprit de l'opéra bouffe. Ibert retrouve Honegger pour écrire *Les petites cardinales* en 1938, spirituelle parodie de l'opéra traditionnel.

Albert Roussel (1869-1937). Le chef du *Festin de l'araignée*, depuis toujours fasciné par « les folles inventions d'Offenbach » (selon son expression), crée sur un livret de Nino (Nino Franck) un irrésistible *Testament de la tante Caroline* en 1936, ne souhaitant écrire qu'une « partition légère et amusante, sans aucune prétention à innover, s'efforçant simplement d'être claire, agréable à entendre, accessible à tous », confiera le compositeur.

Henri Casadesus (1879-1947), de la célèbre dynastie, délaissera la restauration des instruments anciens pour composer *Sans tambour ni trompette* en 1931...

Désiré-Émile Inghelbrecht (1880-1965). Ami de Claude Debussy, de Reynaldo Hahn, fondateur de l'Orchestre national de la radio en 1934, auteur de ballets et de symphonies, il sacrifie au rite de l'opérette avec *Virage sur l'aile* en 1955 ; l'histoire très drôle de Jean Magnin (pseudonyme de Mme Inghelbrecht !) se situe sur un aéroport, puis dans la jungle, où les protagonistes ont pour nom Élie Copter, Tony Rosso (ancien ténor devenu pilote), Leïla, princesse mi-réelle, mi-féerique...

Francis Poulenc (1899-1963) donne en 1944 un opéra bouffe complètement surréaliste *Les mamelles de Tirésias*, d'après Guillaume Apollinaire. A propos de cette « farce dada » cultivant l'anachronisme, le compositeur écrit : « Je n'ai eu qu'à suivre strictement le texte d'Apollinaire pour touver le ton musical. *Les mamelles* datent de 1903, c'est-à-dire qu'elles portent

encore les traces de l'influence de Jarry d'*Ubu Roi*, mais très légèrement car le goût de l'extravagance était fort différent chez ces deux poètes. » Ils eussent assurément ri « à gorge déployée » aux métamorphoses de Thérèse, militante féministe qui décide de devenir un homme, alors que son mari devra procréer les enfants !...

Poulenc disait également, à propos de cet ouvrage, avoir beaucoup pensé à *L'étoile* de Chabrier...

Germaine Tailleferre (1892-1983), seule femme du Groupe des Six, suivra la lignée parodique de l'opéra bouffe ; elle prouvera son indépendance de caractère en osant braver les poncifs de l'Art lyrique dans l'un de ses Temples : en 1951, *Il était un petit navire,* satire lyrique sur un livret du spirituel Henri Jeanson, sera créé... à l'Opéra-Comique !

Marcel Delannoy (1898-1962), auteur de musiques symphoniques, de ballets, d'opéras et de mélodies, emprunte au jazz pour *Philippine* de laquelle on retient la *complainte de l'homme serpent* au charme extravagant et surréaliste. La critique, à la création en 1937, saluera la partition « étincelante de verve, de mouvement, de gaieté ».

Henri Sauguet (1901-1989) et *Le plumet du colonel* en 1924, pour ses débuts au théâtre. Stravinsky, à la fin du spectacle, lui dit : « Ne vous cherchez pas, vous vous êtes trouvé. »

Manuel Rosenthal (né en 1904) laissera à ce répertoire *Rayon de soieries* (1930), *Les Bootleggers* (1933), et, surtout, *La poule noire*, créée lors de l'Exposition Universelle de 1937 (trois livrets de Nino).

Joseph Kosma (1905-1969), l'auteur de tant de chansons *(Les feuilles mortes...),* de musiques de films, s'essaie avec succès dans l'opérette légère avec ses coquines *Chansons de Bilitis*, d'après Pierre Louÿs, en 1954. Il remarque à cette occasion : « L'éducation des comédiens et des chanteurs en

France n'est pas poussée assez loin, contrairement à ce qui se passe aux États-Unis, où le comédien sait aussi chanter et danser. J'ai compris à ce moment-là pourquoi les comédies musicales, à notre époque, sont si peu musicales. »

Maurice Thiriet (1906-1972). Encouragé par Ravel, il est connu pour ses musiques de films *(Les enfants du paradis, Les visiteurs du soir...)*, ses musiques de scène et ses ballets. *La véridique histoire du docteur* est créée lors de la saison d'opéras bouffes organisée par la classe de musique de l'Exposition de 1937, à la Comédie des Champs-Élysées (avec les ouvrages de Rosenthal et Delannoy). L'ouvrage que Thiriet qualifie d'espèce de « cantate burlesque » renferme, entre autres, une irrésistible *rumba du facteur*. La même année, l'Opéra Comique accueille son opéra bouffe, *Le bourgeois de Falaise.*

Pierre Petit, né en 1922, pour *La maréchale Sans-Gêne* en 1948 (que l'on peut citer dans l'opérette « à grand spectacle »).

Georges Prêtre (Georges Dherain) né en 1934, pour l'opérette *Pour toi*, ou *L'inconnue de Saint-Moritz* en 1951.

Jean-Michel Damase, né en 1928, pour *Eugène le mystérieux* en 1964.

Claude Arrieu (1903-1990), pour *Cadet Roussel* en 1953, clin d'œil à l'opéra bouffe.

André Jolivet (1905-1974), pour *Dolorès* en 1961.

XII. — L'opérette « à grand spectacle »

« Ne croyez pas que je parle légèrement de "l'opérette à grand spectacle" qui est infiniment respectable, car c'est elle qui, en face de la magie cinématographique, a sauvé le prestige menacé de la vaste machinerie théâtrale », écrivait le très sérieux Émile Vuillermoz, en 1948, à propos de *Violettes impériales* de Scotto.

En effet, la sérieuse concurrence du cinéma – avec son exotisme, son dépaysement garanti – va, encore une fois, pousser l'opérette hors de son cadre, en créant pratiquement un nouveau genre, l'opérette « à grand spectacle » (appelée souvent « opérette-Châtelet », la plupart ayant été montées dans ce théâtre alors spécialisé). En fait, ce n'est qu'un retour des choses ; sans remonter aux vastes machineries du XVIII[e] siècle, on se souvient, par exemple, du *Voyage dans la lune* d'Offenbach, avec éruptions volcaniques, fusées, tempêtes de neige... en 1878.

Pour l'heure, on va un peu recréer le cinéma sur scène. De nombreux compositeurs vont sacrifier à ce goût nouveau :

Tiarko Richepin (1884-1973), fils du poète Jean Richepin, après de sérieuses études à l'école Niedermeyer, compose *Tell père, Tell fils* en 1909, sur un livret de Sacha Guitry ; il laissera d'autres opérettes d'une grande qualité musicale : *Venise* en 1927, *La tulipe noire* en 1932, *L'auberge qui chante* en 1941, que José Bruyr, en témoin éclairé, qualifiera de « seule opérette qui ait été écoutée à la lumière bleue des années noires ».

Henri Christiné, avec *Au temps des Merveilleuses* (1934) et *Yana* (1936) écrites toutes deux avec Tiarko Richepin, pour la « grande machinerie à rêves » du Châtelet.

Maurice Yvain, suivant toujours Christiné, ne sera pas en reste, avec *Au soleil du Mexique* en 1935, *Chanson gitane* en 1946... sans oublier en 1958, à Marseille, *Le corsaire noir*.

Joseph Szulc (1875-1956) véritable musicien classique au départ, donnera d'abord une dizaine d'opérettes « légères » : *La victoire de Samothrace* en 1924, *Mannequins* en 1925, *Flossie* en 1929... avant de sacrifier au genre du moment, avec *Sidonie*

Panache en 1930, *Mandrin* en 1934, *Le coffre-fort vivant* en 1938.

Vincent Scotto. *Violettes impériales* en 1948, *La danseuse aux étoiles* en 1950, *Les amants de Venise* en 1953, avec le « couple vedette » Paulette Merval et Marcel Merkès. Scotto bénéficia souvent de la précieuse collaboration musicale, pour ses orchestrations de Paulette Zévaco (1899-1991). Celle-ci écrivit (pour son propre compte !) une opérette *Rhapsodie tzigane* en 1962.

Moïses Simons (1888-1945). Ce Cubain d'origine donne *Toi c'est moi* (aux Bouffes) en 1934 – à la grande joie de Toscanini, présent dans la salle – où se mêlent adroitement le jazz, les rythmes « latinos » tels sambas, rumbas... De là proviennent les inénarrables *Palétuviers*, on l'a oublié. *Le chant des tropiques* procure le même dépaysement en 1936 au Théâtre de Paris.

José Padilla (1889-1960), dont tout le monde connaît *La violeterra* et autre *Valencia*, enrichit des rythmes de son Espagne natale *Symphonie portugaise* en 1949, laquelle deviendra *Romance au Portugal* en 1958. Ces deux musiciens ont eu le mérite d'apporter à l'opérette les richesses authentiques de leur pays natal, dans un métissage joyeux.

L'Italien **Renato Rascel** (1912-1991), le populaire compositeur d'*Arrivederci Roma* (1954), a légué à l'opérette *Naples au baiser de feu,* qui enflammera le théâtre en 1957 600 soirées consécutives lors de la création parisienne. Rien à voir avec le film au même titre sorti vingt ans auparavant... si ce n'est la même « vedette », Tino Rossi !

Francis Lopez (1916-1995). Bien que né à Montbéliard, Lopez est de souche basque espagnole, comme cela va se sentir dans sa musique. Il aura l'intelligence de savoir tirer profit de plusieurs événements :

— la Libération de 1945, avec l'immense besoin de défoulement collectif et d'évasion, sera une chance pareille à celle que Christiné avait su saisir en 1918 ;
— l'invasion du cinéma, qui apportait un « ailleurs » à peu de prix, chargé d'exotisme, avec des interprètes jeunes et beaux. Les opérettes de Lopez seront construites à la manière des films, avec des « découpages » faisant alterner les plans ;
— et, pour couronner le tout, deux rencontres : un librettiste de qualité, Raymond Vinci (1914-1968), et celle de Luis Mariano (1914-1970), semblant sortir d'un écran de cinéma. Jeune premier doté d'une voix véritable de ténor... à l'accent de soleil, Mariano jouera pour Lopez le même rôle que Schneider pour Offenbach !

D'une cinquantaine d'opérettes en France, et quelques *zarzuelas* en Espagne, les titres suivants demeurent au répertoire ; au triomphe de *La Belle de Cadix* en 1945, vont succéder de nombreuses opérettes, dont l'auteur va agrandir le format, jusqu'à la forme du « grand spectacle » : *Andalousie* en 1947, *Quatre jours à Paris* en 1948 – et sa fameuse *samba brésilienne* –, *Pour Don Carlos* en 1950, avec un Georges Guétary sortant du film *Un Américain à Paris*.

Le chanteur de Mexico (1951), *La route fleurie* (1952), *La toison d'or* en 1954 (avec André Dassary), *Méditerranée* en 1955 (avec Tino Rossi), *Le secret de Marco Polo* en 1959, *Visa pour l'amour* en 1961, *Le prince de Madrid* en 1967, *La caravelle d'or* en 1969, *Viva Napoli* en 1969 également (avec Rudy Hirigoyen), et une vingtaine d'autres, les dernières ne possédant plus grand-chose – hélas – des qualités qui avaient fait le succès des « classiques » des années 40-50, époque où Lopez aura su « franciser » habilement la *zarzuela* espagnole, son folklore et ses rythmes chaleureux.

XIII. — L'opérette « marseillaise »

Avant la guerre, avant Lopez, la popularité du cinéma, le goût du dépaysement déjà évoqué, l'éternelle opposition culturelle Nord-Sud, la réaction de défense contre un certain impérialisme parisien, une envie de soleil et de vacances, tous ces éléments vont contribuer au succès de l'opérette « marseillaise ».

On venait de voir les pièces de Marcel Pagnol (1895-1974) au théâtre – *Marius* ayant ouvert la voie en 1929 sur scène, puis en 1931 sur l'écran (avec la musique de Vincent Scotto) –, les Marseillais allaient monter à Lyon et à Paris, livrant à domicile les produits méridionaux, les vacances à prix populaires avant les premiers « congés payés » : le soleil, le pastis, l'accent et les cigales, et cette bonne humeur contagieuse et rafraîchissante.

Vincent Scotto. Né à Marseille en 1874 il débute dans la chanson. *La Petite Tonkinoise* (1906), arrangée par Christiné, est la première d'une longue série... puisqu'il en composera plus de 4 000 !

En 1912, *Susie* est sa première opérette. Scotto rejoint le chanteur Henri Alibert (1889-1951) et le librettiste René Sarvil (1901-1975), qui viennent de triompher en 1932 à Paris, avec *La revue marseillaise.*

Ce « tiercé gagnant » de « Marseillais exilés » donne ce qui peut être considéré comme la première opérette marseillaise : *Au pays du soleil* (dont la « valse marseillaise », *A petits pas,* lance un genre nouveau). C'est le début d'une série de succès, qui, relayés par le cinéma, vont atteindre une popularité prodigieuse, véritable phénomène de société !

L'opérette marseillaise occupe une place unique ; il n'existe pas, en effet, d'opérette « lyonnaise », « lilloise », ou encore « bordelaise » ! Avec ses airs faci-

les à retenir et son économie de moyens, elle sera reprise par quantité de petites troupes dans la France entière.

On chante toujours : *Sur le plancher des vaches* tiré de l'opérette *Trois de la marine* (1933), *Adieu Venise provençale* (de *Arènes joyeuses* en 1934), *Le plus beau tango du monde, Notre Canebière*, et *Le petit cabanon*, de *Un de la canebière* (1935). On citera également *Les gangsters du château d'If* (1936), *Le roi des galégeurs* (1938), *et Les gauchos de Marseille* (1945).

« Scotto a éclairé, embelli, aidé la vie des travailleurs, de millions de gens simples, en même temps qu'il a stupéfié les musiciens véritables. Je sais ce que Ravel, Stravinsky ou Milhaud pensent de la réussite miraculeuse des chansons de Scotto. Je sais qu'ils savent parfaitement qu'ils eussent été incapables, malgré leurs connaissances et leur génie de la musique, de réussir ce qu'il a réussi, lui, ce petit homme tiré à un exemplaire », écrivit Jean Wiener.

On n'oubliera pas **Georges Sellers** (1907-1987) et sa *Belle Marseillaise* en 1939, pas plus que **Léo Nègre** (né en 1906), auteur de la fameuse chanson *Une partie de pétanque* en 1937, et de l'opérette *Au chant des cigales* en 1952... fleurant bon la Provence !

XIV. — La comédie musicale moderne en France[1]

Tout comme pour l'opérette autrefois, le vocable actuel « comédie musicale » recouvre des formes de spectacles qui n'ont en commun que l'envie de chanter et de danser ; « comédie musicale », *L'amour masqué* de Messager, créée en 1923 dans un théâtre de

1. On ne peut citer ici toutes les adaptations françaises des comédies musicales anglo-saxonnes, que l'on évoquera plus loin, avec leur date de création originelle.

500 places ; « comédie musicale » également, *Starmania* de Michel Berger, jouée depuis 1979 dans des salles à plusieurs milliers de places !...

La terminologie est flottante, qui passe par « opéra rock », « opéra populaire », « musical », tous spectacles copiés sur les productions anglo-saxonnes. Le dénominateur commun est peut-être la chorégraphie, qui prend en grande partie la place de la construction dramatique.

Les moyens modernes de la technique – sonorisation excessive, lasers, etc. – ont dénaturé l'ancien genre... devenu un autre à part entière. Nous citerons :

Michel Legrand (né en 1932), pour *Les parapluies de Cherbourg* en 1979.

Claude Michel Schönberg (né en 1944), pour *Les Misérables* en 1980.

Michel Berger (1947-1992) pour *Starmania* en 1979.

Richard Cocciante (né en 1946), pour *Notre-Dame de Paris* en 1998.

Éric Charden (né en 1942), pour *Mayflower* en 1975 (écrit avec Guy Bontempelli, né en 1940).

Louis Dunoyer de Segonzac (né en 1959) opère un retour à un style plus classique, et parfois loufoque, dans un théâtre musical faisant appel aux artistes « lyriques » aussi bien qu'aux comédiens. On lui doit déjà *Le capitaine Fracasse* en 1986, *Le tour du monde en 80 jours* en 1987, *Christophe Colomb* en 1993...

Gérard Condé (né en 1947) est à citer aussi pour son spectacle de facture plus « intimiste », *La chouette enrhumée,* sous-titrée *Conte lyrique,* qui enchante... petits et grands depuis 1997 !

Chapitre II

L'OPÉRETTE VIENNOISE ET L'OPÉRETTE ALLEMANDE

I. — L'opérette viennoise

« Du commencement à la fin, il flotte une valse obsédante, caressante, persistante, entraînante, languissante, et c'est toujours la valse, même quand ce n'est pas elle qu'on entend. Elle succède aux autres valses qui se mêlent à elle. Elle ne s'efface que pour reparaître. Elle se transforme, se déforme, se reforme, tantôt lente, tantôt vive, tantôt voluptueuse et douce, tantôt criarde et brutale, confondue avec les autres airs, les soulignant, les animant, les dominant. Et pareil procédé, qui d'abord impatiente, qui exaspère ensuite, finit par s'imposer, par provoquer une façon de vertige physiologique, sinon par dégager une sorte de poésie. »

Pourrait-on trouver meilleure définition de l'opérette viennoise que celle de Reynaldo Hahn, à propos de *Rêve de valse* d'Oscar Straus en 1907 ?

Il en va de même pour l'opérette viennoise et pour l'opérette française : elle n'est pas née de génération spontanée ! L'opérette viennoise « descend » de plusieurs genres, dont :

— le *singspiel,* un peu le jumeau de l'opéra-comique français des origines, où alternent le « parlé » et le « chanté », et qui sera magnifié par Mozart, par

exemple avec *L'enlèvement au sérail* (1782), par Schubert, et d'autres encore... ;

— les *possen* (« bouffonneries »), équivalant aux vaudevilles en France, où s'illustrèrent les Binder et autre Nestroy.

L'ingrédient qui va lier le tout est la valse – elle-même descendant de l'ancienne « volte » provençale du XV^e^ siècle, très proche du *ländler* allemand –, danse qui sera élargie à l'espace symphonique par Lanner, puis les Strauss...

L'influence des Français va être considérable. Dès 1856, soit un an après la création parisienne, Vienne reçoit *Les deux aveugles* d'Offenbach, premier en date d'une liste d'ouvrages fort longue. On sait aussi que c'est sur le conseil d'Offenbach, en 1863 que Johann Strauss se décidera à aborder l'opérette. Mais il ne « franchira le pas » que plus tard, après avoir été convaincu en voyant le triomphe d'Offenbach à Paris en 1867... nous y reviendrons.

Mais Strauss n'était pas le premier. Un peu comme Hervé précédant de peu Offenbach, le précurseur à Vienne sera **Franz von Suppé** (1819-1895). On connaît ses « ouvertures »... sans savoir que ce sont des ouvertures... d'opérettes ! De son vrai nom Francesco Ezechiele Ermenegildo Cavaliere Suppé Demelli, il est né la même année que Jacques Offenbach, à Spalato, en Dalmatie, province italienne annexée à l'époque par l'Autriche, aujourd'hui Split, port croate sur l'Adriatique.

A 13 ans, il avait déjà composé une messe ! Il connaît Rossini, Verdi, Donizetti à Milan, dont on notera les influences dans ses productions futures.

En 1840, il devient chef d'orchestre à Vienne, où il dirige des *possen* dans divers théâtres, avant le légendaire théâtre « An der Wien », qui le gardera dix-

sept ans. Il compose de petits *singspiele,* comme *Poète et paysan* en 1846, dont l'ouverture est restée célèbre.

En 1858, un opéra, *Paragraph 3*, le fait connaître. Avec *Le pensionnat* en 1860 – souvent considéré comme la première opérette viennoise – Suppé va réunir la farce ancienne à la nouvelle manière de l'opéra bouffe apporté par Offenbach, qui exerce sur lui une grande influence. En 1862, *Dix filles et pas de mari* confirme sa notoriété. Succès encore en 1863 avec *Les cadets de la marine*. Un *Franz Schubert* en 1865, et puis, la même année, *La belle Galathée*, et le fameux thème de Pygmalion. Avec cette pièce, Suppé se rapproche encore d'Offenbach, semblant évoluer en même temps que lui. Vienne ne vient-elle pas de découvrir *La Belle Hélène*, et l'opérette « mythologique » ?

L'année 1866 est celle de *Cavalerie légère*, à l'ouverture universellement connue ; 1867 voit *Les joyeux bandits*, dans la lignée de *Fra Diavolo*. A ce moment-là, Suppé règne en maître à Vienne dans son domaine. On ne peut tout énumérer, mais on retiendra *Fatinitza*, grand succès en 1876, d'inspiration française (*La Circassienne*, de Scribe, devenue un opéra-comique d'Auber en 1861).

Mais Suppé n'est plus seul. Comme Hervé avec Offenbach à Paris, il va se faire dépasser par Johann Strauss, qui a triomphé avec sa *Chauve-souris* en 1874. Or, les librettistes de *Fatinitza* sont Friedrich Zell (1829-1895) et Richard Genée (1823-1895)..., ce dernier étant coauteur du livret de *La chauve-souris*, donc un expert. Cette « compétition » va stimuler bénéfiquement Suppé, qui va agrandir sa manière, étoffer ses harmonies.

On va en juger avec *Boccace* en 1879 (toujours les mêmes librettistes), histoire tirée du *Decameron* du poète florentin Giovanni Boccacio (1313-1375), et

mettant en scène l'écrivain lui-même ! La musique fait appel aux rythmes italiens de sicilienne, de barcarolle, ce qui fit dire parfois que Suppé fût plus italien que viennois... *Boccace* sera immédiatement joué dans le monde entier. On n'oubliera pas *Donna Juanita* en 1880, avec les mêmes librettistes, lesquels, ô ironie du sort, mourront en 1895, la même année que le musicien !

Cet original, cet épicurien qui, à l'instar de Rossini aimait tous les plaisirs de la vie, est intéressant à plus d'un titre. Tout comme Offenbach, né prussien, aura été le plus parisien des compositeurs de son temps, Suppé, n'étant pas né viennois, aura réussi le « mariage » de l'héritage italien avec les composantes spécifiquement viennoises, pour devenir « viennois parmi les Viennois ».

Johann Strauss II. On ne saurait parler de lui... sans évoquer son père, Johann Strauss Ier (1804-1849), roi de la valse ! On retiendra de sa production et pour ce qui nous occupe ici sa valse *Loreley* en 1843, valse que l'on retrouvera au siècle suivant dans l'opérette *Valses de Vienne*, tout comme sa *Marche de Radetzky*, de 1848. Une pensée doit aller également à Joseph Lanner (1801-1843), le premier à avoir transformé le vieux *ländler,* danse populaire à trois temps, en valse au rythme élégant et aérien.

Lorsque Strauss II se décide enfin à se lancer dans l'opérette, il a 46 ans, et pas moins de 342 « opus » derrière lui : valses, polkas et autres quadrilles... dont le fameux *Beau Danube bleu*, valse chantée, boudée lors de sa première viennoise en 1867, et acclamée à l'Exposition Universelle à Paris quelques mois plus tard ! « Nul n'est prophète en son pays ! » C'est d'ailleurs à cette occasion que Strauss verra les triomphes parisiens d'Offenbach, ce qui lui donnera à réfléchir...

Le « galop d'essai », c'est en 1871, avec *Indigo et les 40 voleurs* (on la verra à Paris en 1875, sous le titre *La Reine Indigo*, puis en 1906, appelée *Les mille et une nuits* (nous ne pouvons pas citer ici toutes les représentations parisiennes de ces opérettes, nous nous contenterons des dates de leur création).

Dès lors, Johann Strauss, coqueluche des Viennois, est sacré « roi de l'opérette » et sait qu'il peut faire aussi bien que Suppé et Offenbach !

L'année 1873 connaît *Le carnaval à Rome*, tiré d'une pièce française de Victorien Sardou, *Piccolino*. Puis 1874 est à marquer d'une pierre blanche : c'est l'année de *La chauve-souris*.

Die Fledermaus a une histoire : en 1840, l'auteur allemand de comédies, Roderich Benedix, avait fait jouer à Berlin *La geôle*, puis en 1851 à Vienne. Ayant connu à Paris Meilhac et Halévy, ceux-ci adaptèrent sa pièce, pour la présenter au Palais-Royal en 1872. Ce sera *Le réveillon*. Détail amusant, les artistes qui créent ce *Réveillon* sont pratiquement ceux qui, six ans plus tôt, avaient créé *La vie parisienne* des mêmes auteurs avec Offenbach !

Carl Haffner et Richard Genée vont adapter à leur tour ce *Réveillon*, qui devient *La chauve-souris*, avec la musique de Strauss, bien sûr, créée à Vienne en 1874. Le succès n'est pas immédiat. Venant en période de crise succédant au krach financier de 1873, la nouvelle opérette déconcerta les Viennois, qui ne voyaient plus une parodie se moquant des autres à une époque éloignée d'eux, mais des personnages contemporains se moquant d'eux-mêmes ! Comme s'ils étaient face à un miroir, ils se reconnaissaient dans cette satire des mœurs dissolues d'une certaine bourgeoisie avide de plaisirs, pressée de vivre d'apparences dans la griserie du champagne.

Il faudra que *La chauve-souris* aille en 1874 se faire consacrer à Berlin, pour revenir à Vienne triom-

phante. Beaucoup plus tard bien sûr, Maurice Ravel dira qu'il existe pour lui deux chefs-d'œuvre absolus et incontestés au théâtre lyrique : le final du souper de *La vie parisienne* et celui de *La chauve-souris*. On verra *La chauve-souris* à Paris en 1877, avec un livret que l'auteur avait fait réaménager sous le titre de *La tzigane*.

Si *La vie parisienne* peut être regardée comme un « hymne à Paris », *La chauve-souris* est bien, quant à elle, un « hymne à la valse », et la rencontre magique entre Strauss, chef des bals de la cour, avec une pièce dont le sujet, le prétexte, est justement... un bal !

L'esprit parisien, un peu d'émotion, et cette joie de vivre typiquement viennoise, ce charme *(gemütlich)*, tout cela se retrouve dans « cette *Flerdermaus* au parfum invincible dont chaque note restera toujours imprégnée », dira Reynaldo Hahn.

On remarquera que, si l'opérette française de l'époque oppose souvent les classes sociales différentes, l'opérette viennoise aura plutôt à cœur de célébrer l'harmonie – parfois de façade – régnant entre les couches de la société, célébrant avant tout le plaisir, la fierté d'être Autrichiens ensemble, et surtout Viennois.

En 1875, *Cagliostro à Vienne* voit sa valse bissée chaque soir. En 1877, *Le prince Mathusalem*, en 1879, *Blindekuh* (Colin-maillard). En 1880, c'est *Le mouchoir de la Reine*, qui a laissé au moins une valse célèbre, *Rose du Sud*. On déclare *La guerre joyeuse* (ou *La guerre des femmes*) en 1881, avec un air que tout le monde chantera, *Nur fur natur*. En 1883, *Une nuit à Venise* trouble avec son ensorcelante *valse de la lagune*, pendant de la barcarolle des *Contes d'Hoffmann* de 1880. Avec *Le baron tzigane* en 1885, Strauss retrouve un triomphe comparable à celui de *La chauve-souris* (à son retour de Berlin !).

La critique écrit que « Strauss y est bien près de franchir la barrière dangereuse du grand opéra ». Il faut avouer que l'orchestre est somptueux, et les chœurs superbes. Le sentiment austro-hongrois y est exacerbé, et des parfums de Hongrie, âpres et entêtants, y soufflent, galvanisant l'âme d'un peuple, dans un vent de liberté, de fière fantaisie tzigane, sur des rythmes de « czardas » endiablés.

Après *Simplicius* en 1887, vient *Le chevalier Passman (Ritter Passman)* en 1892, à l'Opéra de Vienne... sans grand succès.

Une *Furstin Ninetta* en 1893 (dont il ne reste guère qu'une *Nouvelle pizzicato polka*), *Jabuka* en 1894, qui montre l'influence de Wagner et semble annoncer Richard Strauss. *Der Waldmeister* en 1895, comme parée des derniers rayons du soleil couchant, et de l'ultime reflet du génie du maître vieillissant, en qui Wagner voyait « la tête la plus musicale de toute l'Europe ». Une dernière, *La déesse raison* en 1897, en présence de Johannes Brahms, autre grand admirateur, avec la cohorte des Liszt, Mahler, Verdi, et aussi Richard Strauss... lequel, bien que ne possédant aucun lien de parenté avec cette famille, disait quand même « Johann comblé des grâces divines ».

Johann Strauss s'éteindra presque avec le siècle, le 3 juin 1899. Le 25 octobre (jour anniversaire de sa naissance), on créait *Wiener blut (Sang viennois),* sur une compilation, par Adolph Muller junior, des musiques fameuses de Strauss, dont la valse célèbre. Le livret était de Victor Léon et Léo Stein... qui seraient bientôt les librettistes de Franz Lehar... le relais était passé !

On ne saurait oublier une autre compilation par différents auteurs, des musiques des Strauss père et fils, dans une opérette qui raconte leur rivalité : *Walzer aus Wien* en 1930 à Vienne, en 1931 à Londres,

puis à Paris en 1933 avec un livret nouveau et le titre de *Valses de Vienne*, que créent Fanély Revoil et André Baugé.

« A mon avis, Johann Strauss est, de tous les musiciens bénis par les dieux, celui qui donne le plus de joie. J'admire en particulier chez lui son talent original. A une époque où tout autour de lui s'était plutôt tourné vers ce qui était compliqué et intellectuel, cet homme, au talent naturel, était capable de créer à partir de tout et de rien. Il est pour moi un des derniers qui eurent des idées simples, car c'est bien de la simplicité, de la mélodie à l'état pur dont il s'agit... Je reconnais aussi volontiers avoir dirigé par exemple le *Perpetuum mobile* avec beaucoup plus de plaisir que certaines symphonies à quatre mouvements. Et pour les valses du *Chevalier à la Rose*... comment n'aurais-je pas pensé au génie souriant de Vienne ? » (Richard Strauss, en 1925).

Karl Millöcker (1842-1899). Six mois après Strauss disparaissait le troisième grand maître de l'âge d'or de l'opérette viennoise, Karl Millöcker. Né à Vienne, il marche dans les traces de Suppé, sera comme lui chef d'orchestre dans divers théâtres, avant de composer des *possen,* puis de donner ses premières opérettes. Le succès arrive en 1867 avec *Diana*. En 1879, *La Dubarry*, malgré un bon livret de Zell et Genée, ne connaît pas le triomphe qui sera celui de *L'étudiant pauvre (Der Bettelstudent)* en 1882. Millöcker suit tranquillement la voie ouverte par Suppé et Strauss.

En 1884, *Gasparone* (encore une sorte de *Fra Diavolo*) place son auteur parmi les « grands ». Ensuite, *Le vice-amiral* en 1886, puis *Le pauvre Jonathan* en 1890 – que le grand Walter Felsenstein reprendra à Berlin-Est en 1959 – ont la particularité d'avoir été complétés par Albéniz.

Millöcker, homme de talent mais sans génie original, mourra le dernier jour du XIX^e siècle, le 31 décembre 1899.

Carl Zeller (1842-1898). Un an avant Millöcker donc, disparaissait Zeller, qui a légué au patrimoine de l'opérette viennoise au moins deux ouvrages dignes du plus haut intérêt : *Der Vogelhandler (L'oiseleur)* en 1891, et *Der Obersteiger* en 1884, que l'on traduit par *Le maître de la mine*, à peu près !...

Richard Genée (1823-1895) et **Friedrich Zell** (1829-1895) furent un peu les Meilhac et Halévy viennois, écrivant les livrets de dizaines de versions allemandes des grands succès français et anglais. C'est un peu aussi grâce à eux que ces opérettes influencèrent tant de compositeurs du cru.

Compositeur, Genée le fut également (à la manière d'un Boïto en Italie !). On retiendra de lui, comme musicien, *Der Seekadett* en 1876 (avec Zell) – traduit par *Les cadets de la marine* – et *Nanon* en 1877.

Richard Heuberger (1850-1914). Ne serait-ce que pour *Der Opernball* en 1898 *(Le bal à l'opéra)* d'après une pièce française, dont l'action se déroule... à l'Opéra de Paris, et dont on chante encore la languissante valse *Im chambre séparée*.

Léo Fall (1873-1925). Après quelques essais, il rencontre son premier succès dans l'opérette en juillet 1907, avec *Der fidele Bauer* (ou *Le joyeux paysan*). Mais c'est *Princesse Dollar* en novembre de la même année, qui apporte à son auteur une consécration internationale.

La divorcée en 1908 connaît le même sort heureux. Après *Die Kaiserin (L'impératrice)* en 1916, *La rose d'Istanbul* en 1916 également – où il est question du droit des femmes en Turquie (!) – est le dernier triomphe théâtral (avec, comme toujours, au moins une valse inoubliable).

En 1922, *Madame de Pompadour* marque le « chant du cygne » d'un musicien attachant, qui possédait à la fois la gaieté d'un Offenbach, et ce don si viennois pour les sortilèges de la valse éternelle.

Karl-Michael Zierher (1843-1922), un des plus prolifiques compositeurs viennois de valses, a laissé 22 opérettes, dont on citera *Die Landstreicher* (titre que l'on peut traduire par *Les chemineaux*, ou *Les vagabonds*, au choix), créée en 1899.

Heinrich Berté (1858-1924). Auteur d'une dizaine d'ouvrages sans succès véritable, Berté va passer à la postérité grâce à une musique... qui n'est pas de lui ! En effet, c'est avec des airs de l'illustre Franz Schubert qu'il va habilement construire une opérette, ce qui peut laisser croire que Schubert en est l'auteur ! *Das Dreimäderlhaus (La maison des trois jeunes filles),* créée en 1916 à Vienne, sera jouée à Paris en 1921, sous le titre de *Chanson d'amour.*

Franz Lehar. Il naît le 30 avril 1870 à Komorn en Hongrie (actuellement Komarno, en Slovaquie). Sa langue natale est donc le hongrois. Suivant son père, chef de musique militaire, affecté dans les villes de l'immense Empire austro-hongrois, le jeune Ferencz, alors violoniste, a l'occasion d'écouter les conseils de Dvorak à Prague en 1884, ceux de Brahms plus tard à Vienne...

Très tôt donc, ce cerveau est imprégné des musiques, des rythmes, des folklores, des traditions, des langues, des cultures, de ce kaléidoscope constitué de pays si différents les uns des autres. Musiques variées et authentiques, qu'il saura restituer plus tard dans ses opérettes. Vers 1890, il a déjà écrit des marches – hérédité oblige – et des danses appréciées. Il s'essaye à l'opéra, avec *Rodrigo* en 1893, à l'occasion d'un concours, puis avec *Kukuschka* en 1896. Deux ans plus tard, le voilà chef de musique militaire à Vienne, ensuite à Budapest. Changement de

cap : Lehar choisit de se consacrer à la carrière purement musicale, en devenant chef de l'orchestre du Théâtre « An der Wien »... à Vienne. En 1899, il publie une valse, *L'or et l'argent (Gold und Silber)* qui lui rapporte... la fortune ! En 1902, premières opérettes : *Les femmes de Vienne* et *Der Rastelbinder*, que l'on traduit par *Le réparateur de chaudrons*. Les librettistes Victor Léon et Léo Stein lui seront longtemps fidèles. En 1861, on avait joué à Paris, puis à Vienne, un vaudeville d'Henri Meilhac, *L'attaché d'ambassade*. Victor Léon et Léo Stein en avaient tiré un livret d'opérette, que Richard Heuberger avait refusé, mais que Lehar allait accepter, livret qui, avec sa musique, allait devenir *Die lustige Witwe (La veuve joyeuse)*. Le reste de l'histoire est plus connu, même si, sur le moment, personne n'avait conscience que cette création du 28 décembre 1905 à l'An der Wien, allait être la première vague d'une déferlante d'opérettes où la valse, chantée et dansée, enrobant et soutenant une intrigue romanesque et sentimentale, devenait pratiquement un personnage. Ce que Lehar expliquait ainsi : « Dans *La veuve joyeuse*, la danse joue un rôle qu'elle ne s'était jamais vu attribuer jusqu'alors : le couple amoureux danse une valse sans se dire un mot, car la danse y remplace les aveux intimes que l'on a coutume de se confier par le langage... »

On a appelé Lehar « le Puccini de l'opérette ». Parce que ses opérettes, où les voix humaines sont mises en valeur comme à l'Opéra, sont proches d'un certain « vérisme », d'où la tristesse et la mélancolie ne sont pas absentes (voir la fin, triste, du *Pays du sourire*).

D'autre part, il est intéressant de constater que les deux opérettes viennoises les plus célèbres ont des livrets d'origine française : *La chauve-souris* et *La veuve joyeuse*, dues aux librettistes d'Offenbach...

tout se tient. Il va sans dire que *La veuve joyeuse* dispensera rapidement son *heure exquise* dans le monde entier. Paris en sera grisé en 1909. La même année, on utilise la même recette pour *Le comte de Luxembourg* ; marivaudages, avec bouderies et réconciliations, jeunes premiers et personnages comiques descendant de la farce, et, surtout, surtout... la valse obligatoire ; ici, l'entraînante *Je vous aime à jamais* ou encore *Bonheur, n'est-ce pas toi ?*

Lehar fait montre de dons mélodiques remarquables, tout comme dans *Amour tzigane* en 1910, où il se souvient de ses origines hongroises. *Eva*, en 1911, quelques autres de moindre intérêt, puis, après la guerre, *Wo die Lerche singt (Pour qui chante l'alouette)* en 1918. C'est ensuite *Die blaue Mazur (La mazurka bleue)* en 1920, opérette dans laquelle Lehar essayait de remettre à l'honneur les danses de la vieille Europe, menacée par l'invasion de la musique américaine. En 1922, *Frasquita*, d'après *La femme et le pantin* de Pierre Louÿs, est créée à Vienne. Cette sœur de *Carmen* arrivera à l'Opéra-Comique à Paris en 1933, comme en hommage, avec une partition agrandie par l'auteur pour la circonstance. En 1922, c'est Milan qui accueille *La danse des libellules*.

A cette époque, Lehar va trouver, avec le ténor Richard Tauber, l'équivalent de Jacques Offenbach autrefois avec Hortense Schneider, ou Lopez plus tard avec Mariano : un interprète idéal, en parfaite osmose avec lui. Créé sans Tauber en 1925 à Vienne, *Paganini* connaîtra le succès à Berlin l'année suivante grâce à lui. L'impact sur le public sera si grand, que l'air principal *j'ai toujours cru qu'un baiser* est appelé depuis le *Tauber-lied*. Grâce à cet interprète idéal, la carrière de Lehar prend un essor nouveau, qui va donner : *Le tzarévitch* en 1927 – et son beau *Volga-lied* –, *Frédérique* en 1928 à Berlin, aux couleurs

musicales de la région rhénane, racontant un épisode de la vie sentimentale de Goethe. Et surtout, *Le pays du sourire*, créé à Berlin en 1929. Présentée d'abord à Vienne en 1923, avec le titre *La tunique jaune* – et sans Tauber – la pièce n'avait pas plu. Grâce au ténor fétiche, *Le pays du sourire* a été un des plus grands succès mondiaux de tous les temps. En rappeler les airs – *je t'ai donné mon cœur* – semble inutile !... C'est à Berlin encore que *Schön ist die Welt* est créé en 1930, à Paris en 1935 avec le titre *La chanson du bonheur* (par le ténor de l'Opéra, André Burdino), où l'on voit que Lehar sait fort adroitement apprivoiser l'air du temps, en composant tangos, rumbas, fox-trot... Puis c'est son dernier grand triomphe, *Giuditta* en 1934, dont la première est retransmise en direct de l'Opéra de Vienne par 120 radios dans le monde. Il se rapproche de l'opéra, sous l'influence perceptible de ses amis Puccini et Richard Strauss. Lehar est reconnu comme « grand parmi les grands ». Il meurt dans la gloire en 1948 à Bad-Isch.

La charmante *Rose de Noël*, créée au Châtelet à Paris dix ans après sa mort, est une compilation très habile et respectueuse de musiques originales de Lehar, mises en forme par Miklos Rekaï, arrangées par Paul Bonneau (1918-1995), bel hommage à ce charmeur, qui laisse, en outre, des *lieder,* dont deux cycles en français. Comme Messager en France, Lehar aura su utiliser les rythmes nouveaux d'après-guerre, sans rien y perdre de son authenticité et de ses qualités intrinsèques.

Oscar Straus (1870-1954). Un mois avant Lehar, naît à Vienne celui qui devait devenir son rival, Oscar Straus (sans aucun lien de parenté avec tous les autres Strauss). Chef d'orchestre, assistant de Gustav Malher, pianiste, admirateur d'Offenbach, Straus se fait connaître en 1904 avec une parodie

d'une bouffonnerie irrésistible, *Die Lustige Nibelungen*, où ce fils de riche banquier parodie... les milieux de la haute finance, au même titre que les excès des Wagnériens.

Changeant radicalement de genre, Straus se spécialise dans ce qui réussit si bien à Vienne, l'opérette de charme, qui repose sur la valse. Le succès de *Rêve de valse* en 1907, égal à celui de *La veuve joyeuse*, pose l'auteur en rival incontestable de Lehar. En 1908, *Le soldat de chocolat* tiré d'une pièce de G. B. Shaw, puis *La dernière valse* en 1920 à Berlin, où Straus s'est installé, possèdent leur valse, que tous les artistes lyriques auront à cœur de chanter. Berlin a encore la primeur de *La Teresina* en 1925. Mais c'est Paris qui reçoit la création de *Mariette* en 1928, avec un livret de Sacha Guitry, également interprète avec Yvonne Printemps, et un livret nouveau de Léopold Marchand et Albert Willemetz. D'abord créées à Zurich en 1935, *Les trois valses* sont récréées à Paris en 1937 par Yvonne Printemps. La pièce est habilement conçue, qui présente le premier acte sur des musiques de Johann Strauss père, le deuxième avec Strauss fils, et le troisième des musiques nouvelles d'Oscar Straus. L'air *je ne suis pas ce que l'on pense* est écrit pour Yvonne Printemps, qui se verra comblée, avec deux airs supplémentaires, dans le film de Ludwig Berger l'année suivante.

Fuyant le régime nazi, réfugié aux États-Unis, Straus devra ses derniers succès au cinéma : *La ronde* de Max Ophüls en 1950, avec sa valse remarquable, *Madame de...* en 1951. Il mourra à Bad-Isch en 1954, où il repose, auprès de Lehar, Tauber et Brahms.

Emmerich (ou Imre) Kalman naît en 1882 à Siofok. Hongrois comme Lehar, il étudie avec Bartok et Kodaly à Budapest, et connaît son premier succès en 1909 avec *Manœuvres d'automne* à Vienne, opérette

dans laquelle il réussit l'heureux mariage de la musique d'essence hongroise avec la valse typiquement viennoise. En 1912, *Le premier violoniste tzigane* rappelle les origines de l'auteur, mais c'est surtout *Princesse Czardas* en 1915 à Vienne qui hisse Kalman au rang de ses contemporains Lehar, Fall et Straus, et lui apporte la renommée universelle. On citera encore *La bayadère* ensorcelante en 1921, puis *Comtesse Maritza* en 1924, où Kalman, une fois encore, se souvient des bohémiens et tziganes de sa Hongrie natale. *La princesse du cirque* en 1926 nous transporte... au cirque, tout comme *La duchesse de Chicago* en 1928 nous emmène en Amérique – avec un beau slow-fox, et un duel entre la valse et le charleston, sujet important à l'époque pour l'opérette viennoise, soucieuse de ne pas perdre son identité. *Violette de Montmartre* en 1930 nous ramène... à Paris.

Kalman, comme les Straus, Fall, Stolz, Benatzky, Eysler, Abraham..., est obligé de s'exiler pendant la guerre. Il se fixe à Paris d'abord, puis aux États-Unis en 1940. Rentré en Europe en 1949, il mourra à Paris en 1953. Comme ses confrères, il aura su s'emparer des rythmes américains, tout en restant toujours mélodique et préoccupé de l'effet vocal... et de la sempiternelle valse.

Edmund Eysler (1874-1949). Ce Viennois fera montre d'une sentimentalité complaisante dans la tradition, avec marches et polkas, réagissant pour sa part aux rythmes d'outre-Atlantique. Parmi une trentaine d'ouvrages, on retiendra *Bruder straubinger* en 1903 et *Die golde Meisterin* (*La maîtresse en or*) en 1927.

Paul Abraham (1892-1960). Né en Hongrie, il a marqué le répertoire de l'opérette par deux succès : *Victoria et son hussard* en 1930, et *Die Blüme von Hawaï* en 1931, auxquels on peut ajouter *Bal im Savoy* en 1932.

Ralph Benatzky (1887-1957). Né à Budweis en Moravie (aujourd'hui République tchèque), il étudie à Prague, puis à Munich. Il a laissé une trentaine de titres, desquels se détachent *Deux sous de fleurs* à Paris en 1933 et, surtout, *Im weissen Rössl (L'auberge du cheval blanc)* créée à Berlin en 1930. C'est une collaboration de plusieurs auteurs : Erik Charell, Hans Müller, Bruno Granichstaedten et Robert Gilbert. Robert Stolz en composera deux airs, et l'on connaîtra plusieurs adaptations de cette pièce : Londres en 1931, Paris en 1932.

Signalons également une « opérette-revue », *Casanova* en 1928, « arrangement » de musiques de Johann Strauss, et, en 1929, *Die drei Musketiere* faciles à traduire...

Robert Stolz (1880-1975). Né à Graz, ami de Lehar, compose des centaines de chansons, opérettes, *lieder,* musiques de films, comédies musicales, prolongeant le charme sirupeux du genre viennois, ici un peu trop envahi et presque dégénéré par l'influence américaine. On retiendra de ce grand chef d'orchestre *Die tanzgräfin (La comtesse du dancing)* en 1921, *Vénus in Seide* en 1932, *Wenn die kleinen Veilchen Blühen* en 1932, *Früling im Prater* en 1949, *Frühjahrsparade (Parade de printemps)* en 1964. Des collaborations avec d'autres compositeurs : Benatsky pour *L'auberge du cheval blanc*, Posford pour *Balalaïka.*

Fred Raymond (Friedrich Vesely) (1900-1954). Ce Viennois nous lègue, entre autres, *Maske in Blau* en 1937, *Saison à Salzbourg* en 1938...

Nico Dostal (1895-1981). Né près de Vienne, son premier succès d'opérette, il le connaît avec *Clivia* en 1933. Une vingtaine d'autres suivront, d'où émergent *Monika* en 1937 et, surtout, en 1939, *Die ungarische Hochzeit (Un mariage hongrois)* dans la tradition « straussienne » postromantique, opérette qui a assuré la gloire de son auteur.

Il serait injuste de laisser dans l'ombre quelques autres encore :

Léo Ascher (1880-1942), pour *Hoheit Tanz Walzer* créé à Vienne en 1912.

Oskar Nedbal (1874-1930), pour *Polenblut* en 1913 à Vienne.

Fritz Kreisler (1875-1962), fameux violoniste qui a composé la musique de *Sissy*, créée en 1932 à Vienne, mettant en scène la légendaire Élisabeth d'Autriche et la cour impériale.

II. — L'opérette allemande

Contrairement à l'opérette française, viennoise, britannique ou encore à la *zarzuela* espagnole, genres délimités par un cadre historique et géographique, il est plus hasardeux d'affirmer qu'il existe une opérette authentiquement, intrinsèquement « allemande ». « Berlinoise » serait plus approprié, comme on va le voir.

On remarquera que nombre de compositeurs allemands se rattachent à l'école viennoise, du fait des vicissitudes de l'Histoire de l'Empire austro-hongrois. Dans ce même esprit, on notera que certaines opérettes viennoises, ayant été créées pour une raison ou pour une autre à Berlin, n'en sont pas pour autant cataloguées « opérettes allemandes » : par exemple *La belle Galathée, Une nuit à Venise, Le pays du sourire,* ou autre *Auberge du cheval blanc...*

Une opérette « berlinoise » existe cependant, élaborée par plusieurs « petits maîtres », parmi lesquels se distingue August Conradi (1821-1873).

A l'instar d'un Suppé, héritier à Vienne des traditions de la farce en vogue au cabaret et de l'*opera buffa* italien, Conradi fera évoluer la *Vorstadposse*, spectacle bouffon aux scènes de comédies mêlées de chansons faciles. Chef d'orchestre de théâtres de

divertissement, subissant l'influence d'Offenbach qu'il admirait, Conradi composera des ouvrages dont les titres suffisent à expliciter le genre : parmi eux, *Voilà bien les femmes* ou encore *Dans les vignes du Seigneur* en 1867.

Après la guerre de 1870 et la proclamation du II[e] Reich, l'opérette allemande va trouver ses marques, grâce à quelques musiciens à ne pas oublier :

Paul Lincke (1866-1946) est considéré comme le « père » de l'opérette berlinoise. Né à Berlin, il y suivra de sérieuses études classiques... agrémentées de fréquents séjours dans les cabarets et les music-halls (dont les fameuses « Folies-Bergère » parisiennes !), et sa musique se ressentira de ces enrichissements variés, dans des opérettes qui tiendront aussi bien de la revue, avec des chansons qui deviendront rapidement des « tubes » reflétant fidèlement les traits de caractère des authentiques Berlinois. En homme avisé, il fondera sa maison d'édition, diffusant rapidement et partout ses airs faciles, que ce soit dans les cafés, les kiosques des parcs, pour des formations réduites aussi bien que les grands orchestres.

On a retenu de Lincke, *Vénus auf Erden (Vénus sur la terre)* de 1897, *Frau Luna (Madame la Lune)* de 1899, dans l'esprit du livret du *Voyage dans la lune* d'Offenbach. La réputation mondiale du compositeur sera amplifiée par les succès de *Im Reiche des Indra (Au royaume d'Indra)* en 1899, et surtout *Lysistrata* en 1902, d'après Aristophane on le sait. On y trouve l'air le plus connu de Lincke, le *Trio des vers luisants.*

Walter Kollo (Kollodzieyski) (1878-1940) laisse plusieurs titres, dont *Drei alte Schachteln* en 1917, *Die Frau ohne Kuss* en 1924... ainsi qu'un fils, le ténor René Kollo (né en 1937), lequel a œuvré bénéfiquement pour la bonne vulgarisation de l'opérette, au disque comme à la télévision.

Léon Jessel (1871-1942), universellement applaudi pour sa *Parade des petits soldats de plomb* de 1911, est l'auteur de plusieurs opérettes. La plus connue est sans doute *Schwarzwaldmädel (Jeunes filles de la forêt noire)* en 1917, aux accents « régionalistes ».

Jean Gilbert (Max Winterfeld) (1879-1942) est de la même trempe : *La chaste Suzanne,* datant de 1910, est toujours jouée. On citera aussi *Die Kinokönigin (La reine du ciné)* composée en 1913.

Ralph Benatzky (1884-1957) fait partie de ces compositeurs « sans frontières » : Autrichien de naissance et de formation musicale, nous le trouverons dans le genre « viennois », même si nombre de ses « Revueoperetten » naquirent à partir de 1916 en Allemagne...

Eduard Künnecke (1885-1953) se fait vraiment remarquer avec *Der Vetter aus Dingsda,* à l'orchestration riche et originale, en 1921.

De plus de 25 ouvrages, on citera *Liselott* et *Glückliche Reise (Bon voyage)* en 1932, où cohabitent harmonieusement tangos, paso doble, rumbas... Tout en cultivant un langage musical personnel, ce musicien cultivé, fidèle à la tradition mélodique, est de ceux qui surent d'instinct intégrer le jazz. C'est l'époque où Berlin vit cet « Age d'or », qui va voir s'épanouir une vie culturelle inconnue jusqu'alors. Au lendemain de l'Armistice, ici comme en France, les repères traditionnels sont bouleversés. Avec le retour de la prospérité, on assiste, parallèlement à l'intense évolution de la musique « classique », à la naissance d'une multitude de chansons, de revues et d'opérettes.

Puis, avec la crise de 1929, va s'ouvrir une période de tensions sociales et culturelles, qui va voir s'opposer, dans tous les domaines, conservateurs et novateurs.

L'Opéra de Quat'sous : un ouvrage « inclassable » : « *L'Opéra de Quat'sous* est baroque, surchargé,

voluptueusement compliqué ; il est construit non sur un seul, mais sur deux, sur trois plans.

« Tous les genres s'y côtoient : la parole, la déclamation, le chant et, à l'intérieur de chacun, toutes les formes où s'élabore l'œuvre. Le chant, par exemple, ce sont tantôt des chorals luthériens, tantôt des romances sentimentales, tantôt des marches militaires, du jazz et Bach, sans oublier la parodie du grand opéra dans la scène finale » (Bernard Dort (1929-1994), « Lecture de Brecht »).

Même s'il ne répond pas tout à fait aux critères des centaines d'autres ouvrages évoqués dans ces lignes, celui-ci peut trouver sa place ici. José Bruyr (1889-1980), dans le précédent « Que sais-je ? », le classait parmi les opérettes « allemandes ». Les auteurs, Berthold Brecht (1898-1956) et Kurt Weill (1900-1950), qualifièrent ce mélange de musiques savantes et de *songs*[1] populaires de « Théâtre musical », et Brecht écrira, au moment de sa création, que, musicalement, « c'est une nouvelle forme de mélodie populaire, qui pourrait remplacer en Allemagne le jazz américain ».

Kurt Weill, qui vénérait Bach et Mozart, étudie avec le compositeur allemand Engelbert Humperdinck (1854-1921) et l'Italien Ferrucio Busoni (1866-1924). De formation classique, il n'en aime pas moins tout ce qui est nouveau et touche le plus grand nombre. Les caractéristiques de ce qui fera son « style » se trouvent dans les rythmes de danse, le *ragtime,* le blues, le jazz, et les sonorités discordantes de la musique moderne. Le « son » du Berlin d'après-guerre, en quelque sorte.

En 1728, à Londres, John Gay (1685-1752) et John Christopher Pepusch (1667-1752) – pour la

1. D'après Bernard Dort, Brecht nommait les chansons des *songs* : pour lui, le terme *lied* était trop chargé de connotations romantiques... et le terme « mélodie »... sentait trop le salon !

mise en forme musicale – avaient fait représenter une œuvre hybride, un « opéra ballade », sorte de comédie en musique, *The Beggar's opera (L'opéra du gueux)*. La musique parodiait les outrances et les boursouflures du grand opéra italien, tout comme de celui d'Haendel. C'était une succession de 69 *tunes* (chansons parodiques) tirées d'airs populaires. Le livret dénonçait, avec une violence satirique inouïe, les turpitudes de la classe dominante de l'époque, dans une peinture spirituelle de la pègre londonienne.

« D'un bout à l'autre de la pièce, vous constaterez une telle similitude de mœurs dans les hautes et dans les basses classes de la société qu'il est bien difficile de décider si les gentilshommes imitent les bandits ou si les bandits imitent les gentilshommes », dit le gueux (un clochard représentant l'auteur), dans la scène 16 de l'acte III.

Brecht aura tôt fait de transposer ce pamphlet à l'époque de la reine Victoria, mais c'était bien Berlin de son temps qu'il dépeignait, avec sa petite bourgeoisie ne songeant qu'au profit, période de déséquilibre et d'inquiétude, où l'Allemagne glissait vers le nazisme.

Créé le 31 août 1928 à Berlin, sous le titre *Die Dreigroschenoper,* on verra que *L'Opéra de Quat'sous* fera une nouvelle carrière en Amérique, et connaîtra un succès mondial.

Les raisons de ce succès seraient trop longues à analyser : idéal de justice et de simplicité, musique facile d'accès, avec ce jazz « cynique et messianique à la fois » c'est un ouvrage « à part », du fait de sa satire sociale intemporelle.

Il doit une grande part de sa popularité au cinéma : en 1931, Georg Wilhelm Pabst en tourna une version allemande, avec Rudolf Forster et Lotte Lenya, la créatrice et épouse de Kurt Weill ; une ver-

sion française parut la même année, immortalisée par Margo Lion, Florelle, et Albert Préjean, artistes touchant un vaste public. On ne compte plus depuis lors les interprètes de la *Complainte de Mackie,* pas plus que celles de *Pirate Jenny...*

Chapitre III

L'OPÉRETTE BRITANNIQUE ET L'OPÉRETTE AMÉRICAINE

I. — L'opérette britannique

Au moment où s'épanouit l'opéra-comique français au XVIII[e] siècle, parallèlement prend forme en Angleterre le « Ballad opera », que l'on peut faire remonter jusqu'à **John Gay** et son *Beggar's opera (L'opéra du gueux),* en 1728.

Le Ballad opera, écrit en anglais populaire, se moque des formes artificielles et solennelles de l'opéra que Haendel fait jouer au King's Theatre. Mélange de dialogues parlés et de romances populaires, il peint le Londres des rues. Ce genre aura une grande influence sur le développement du *singspiel* en Allemagne. Héritiers de cette tradition, et parmi les premiers compositeurs de ce qui deviendra l'opérette anglaise, on citera **Frederic Clay** (1838-1899), et **Alfred Cellier** (1844-1891). Mais c'est assurément **William Schwenck Gilbert**, librettiste (1836-1911), et **Arthur Seymour Sullivan**, compositeur (1842-1900), qui vont « installer » le genre. On surnommera Sullivan l' « Offenbach britannique ».

Durant vingt-cinq ans, ils vont astucieusement combiner l'humour anglais avec une musique de tradition, influencée cependant par Hervé et Offenbach. On se souvient d'Hervé, maintes fois joué (et par lui-même) à Londres, et l'on sait également les succès londoniens d'Offenbach dès ses débuts : les Bouffes-

Parisiens s'y étant transportés – tout comme à Vienne – à partir de 1857.

Gilbert et Sullivan ont retenu des Italiens l'esprit satirique. Leur production va être une spirituelle raillerie des institutions et des symboles de l'ère victorienne. Après *Cox and Box,* référence à Offenbach en 1869, *Thespis* inaugure la série en 1871. En 1875, *Trial by jury* parodie musicalement d'autres ouvrages lyriques, en ridiculisant le système juridique anglais. Après *The sorcerer* en 1877, c'est la marine qui en prend pour son grade en 1878, dans *H-M-S Pinafore.* Le label « Gilbert and Sullivan » jouit désormais d'un prestige universel. En 1880, *The pirates of Penzance* confirme la règle. En 1882, *Iolanthe* se moque aussi bien du Parlement... que de Wagner, mais le sommet du genre est atteint en 1885 avec *The mikado,* tournant en dérision les modes japonaises. *The gondoliers* parachève en 1889 cette œuvre originale, qui ferait oublier que Sullivan fut également le compositeur de... *Onward, Christian soldiers !,* l'hymne célèbre de l'Armée du Salut !

Les compositeurs suivants, quelles que soient leurs qualités intrinsèques, n'égaleront pas la perfection dans le genre et ne connaîtront pas la gloire mondiale de Gilbert et Sullivan ;

Edward German (1862-1936). En digne héritier de Sullivan, distingué et raffiné, a laissé un *Tom Jones* en 1907.

Frederic Norton (1875-1940) se fait remarquer en 1916 avec *Chu chin chow* et aussi *The maid of the mountains* l'année suivante.

George Posford (1906-1976) nous a légué *Balalaïka* – et son fameux tango – en 1936, suivi de *Magyar melody* en 1939.

Bernard Grün (1901-1972). Outre *Balalaïka* avec Posford, écrit avec le ténor Richard Tauber (compositeur à ses heures), *Old Chelsea* créé en 1940 à Londres.

Leslie Stuart (1864-1928), pour *Flodora* en 1899.

Sidney Jones (1869-1946) grave son nom grâce à *The geisha*, en 1896, rappelant à la fois *Le mikado*, *Madame Butterfly* et *Madame Chrysanthème*, avec le Japon pour décor.

Lionel Monckton (1861-1924), coauteur de *The geisha* avec Jones, écrit seul *A country girl* en 1902, puis *The Quaker girl* en 1910.

Yvan Caryll (1861-1921), de son vrai nom Félix Tilkin, né à Liège, se fait remarquer avec *La duchesse de Dantzig* en 1903, et, en collaboration avec Monckton, *The toreador* en 1901, parodie de *Carmen* de Bizet.

Ivor Novello (1893-1951), également acteur, représente l'opérette britannique dans son aspect le plus séducteur et le plus romantique. On gardera au moins de lui *Glamorous night* en 1935, et *The dancing years* en 1939.

Noël Coward (1899-1973) représente, avec le précédent, l'opérette anglaise contemporaine. Une romance musicale écrite pour Yvonne Printemps en 1934, *Conversation piece*, *Operette* en 1938, *Pacific 1860* en 1954 sont ses créations les plus typiques.

II. — L'opérette américaine[1]

Il convient de remonter dans le temps pour retrouver, vers les années 1830, les *minstrels*, dont les troupes – plus de mille en 1866 – colportaient les chants des Noirs des plantations, exprimant leur oppression et leurs espoirs. Leurs *burlesks*, le vaudeville, la féerie naïve deviendront les éléments constitutifs des origines de la comédie musicale.

1. La place manque ici pour citer à chaque titre les noms du « composer », du « librettist » et du « lyricist ». Dans l'écriture d'une comédie musicale, figurent ces trois éléments : la *music*, le *book* (livret, texte servant de base à la pièce) et les *lyrics* (airs mis en musique).

Comme l'écrivit Alain Lacombe (1947-1992) : « On va au spectacle admirer, rire et se faire plaisir devant une scène où le plus fabuleux des métissages de l'histoire de l'*entertainment* est en train de se mettre en place. »

The black crook – lointaine adaptation du *Freischütz* de Weber – créé à New York en 1866, peut être considéré comme la première comédie musicale. Tous les genres s'y mélangent d'une manière extravagante : chanson, magie, ballet et pantomime, mélodrame aussi, le tout dans une débauche de mise en scène à effets fantasmagoriques. Mais, ici comme partout, l'influence des musiques de la vieille Europe va être prépondérante. Dès 1860, on a applaudi les bouffonneries d'Offenbach, dans les traductions de Farnie, puis celles de Gilbert et Sullivan, ainsi que les Viennois...

The Brook en 1879 marque une évolution notoire : Nate Salsbury a composé là la première comédie musicale qui va traverser l'Atlantique pour conquérir Londres. Désormais, le genre va s'imposer comme un art à part entière.

Reginald de Koven (1859-1920) et Victor Herbert vont être les précurseurs de la longue histoire de l'opérette américaine. Koven donne *The begum* en 1887, *Robin Hood (Robin des bois)* en 1891, qui triomphe, avec ses chœurs et airs « à la napolitaine ».

John Philip Sousa (1854-1932), universellement connu pour ses marches, comme *March king*, fait représenter en 1867 *The smugglers*, où l'on sent ses origines latines. Son opérette la plus représentative est sans doute *El capitan* en 1896, suivie en 1898 de *The charlatan*.

Victor Herbert (1859-1924) natif de Dublin, ayant étudié en Allemagne, apporte l'héritage de l'opérette viennoise en Amérique, où il arrive à 27 ans. Le succès de *Mlle Modiste* en 1905 – dû en partie à sa

valse *Kiss me again* – sera dépassé en 1910 par celui de *Naughty Marietta*, qui fera rêver les Américains, et deviendra un film en 1935. Herbert aura posé les premiers jalons de l'esthétique de la comédie musicale.

Charles Rudolf Friml (1879-1972), né à Prague, élève de Dvorak, est le père de l'incontournable *Rose-Marie* en 1924, qui a fait le tour du monde et connu plusieurs adaptations cinématographiques. Il s'était cherché auparavant avec *The firefly* en 1912, *Katinka* en 1915.

The vagabond King en 1925, puis *The three musketeers* en 1928 vont conforter sa réputation (un an plus tard, Benatzky créera une opérette du même titre à Berlin !).

Sigmund Romberg (1887-1951). Né en Hongrie, la valse viennoise coulait dans ses veines, tout comme dans sa musique. Il se fera connaître avec *The blue paradise* en 1915, adaptation d'une opérette viennoise.

The student prinz en 1924, *The desert song* en 1926, *The new Moon* en 1928, *Nina Rosa* en 1930, lui valent une reconnaissance mondiale. On retiendra, après la guerre, *Up in Central Park* en 1945.

Irving Berlin (1888-1989). Bien que né en Russie, il fuira l'antisémitisme, et finira en symbolisant à la perfection... l'art de Broadway ! Une chanson va le lancer en 1911, le fameux *Alexander's ragtime band.*

Dans sa première opérette, *Watch your step* en 1914, on voit Verdi pester contre les Américains qui dénaturent sa musique... pour admettre à la fin, que ses opéras gagneraient peut-être à être chantés comme cela ! Des musiques pour les revues, à l'instar de nombre de ses confrères *(Les Ziegfeld Follies),* près de 1 000 chansons et 19 comédies musicales. Une vie centenaire dont on gardera *Annie get your gun* à Broadway en 1946 – laquelle deviendra *Annie du Far-West* à Paris en 1950 – considérée comme son chef-d'œuvre. Un peu moindre, *Call me Madam*, de 1950.

Jérôme Kern (1885-1945). A côté d'un palmarès de plus de 500 chansons, l'opérette lui doit *La belle Parée* en 1911, qui voit les débuts sur scène d'Al Jolson, puis *Sunny* en 1925, et d'autres *musicals.* Mais le chef-d'œuvre incontournable est sans conteste *Show boat* en 1927, grand événement dans le Broadway de la maturité. Le livret et les lyrics sont dus à Oscar Hammerstein II[1], qui raconte l'histoire d'un joueur et d'une meneuse de revue à bord d'un bateau à roue. On n'a pas oublié l'air *Ol'man river.* Bientôt le cinéma s'en empare ; *Show boat* sera traduit pour Paris en 1929, avec le titre inoublié *Mississipi.* Signalons en 1933 *Roberta*, sans commune mesure.

George Gershwin (1898-1937). Après avoir donné une première comédie musicale à New York en 1924, *Lady be good*, il semble que Gershwin oscille entre sa passion pour ce genre et son souci de reconnaissance et de respectabilité. Ainsi, en 1924, il donne également la très sérieuse et classique *Rapsody in blue.* En 1925, c'est à la fois la comédie musicale *Tip-toes* et... le *Concerto en Fa* ! Et puis il replonge dans les délices du *musical* à Broadway, avec *Oh, Kay !* en 1926.

Avec son frère Ira, il présente l'année suivante *Strike up the band*, puis *Funny face* créé par Fred Astaire, dont l'air *s'wonderful* est dans toutes les oreilles du monde. En 1930, c'est *Girl crazy*, en 1931 *Of Thee I sing*, une comédie musicale féroce qui s'attaque aux racines des institutions américaines et à la vie politique, rapportant le prestigieux prix Pulitzer à l'auteur du livret, George S-Kaufman. Il y aura une suite en 1933, *Let'em eat cake.*

Gershwin va prendre en compte, de manière plus engagée encore, les réalités de la misère de ceux que

1. Ainsi appelé pour se différencier de son grand-père, portant les mêmes nom et prénom.

l'on persécute pour la couleur de leur peau. Il ne s'agit pas avec *Porggy and Bess* en 1935 de comédie musicale, mais d'un opéra, un des chefs-d'œuvre de l'art lyrique universel.

Saluons ce maître admiré de Ravel et de Stravinsky, avec ce mot que Georges van Parys aura à sa mort en 1937 : « Pour moi, un thème comme *the man I love* est d'une substance aussi purement musicale qu'un nocturne de Chopin. »

Kurt Weill (1900-1950). Arrivé à New York en 1935 à cause du nazisme de son Allemagne natale, où il avait donné en 1928 *L'Opéra de quat'sous*, Weill aurait pu ne pas y demeurer. En 1933, son *Opera*, traduit sous le nom de *The Threepenny Opera*, avait été un échec.

Deux mots sur ce chef-d'œuvre, écrit avec Brecht : il s'agit d'une adaptation du vieil *Opéra du gueux (Beggar's opera)* de John Gay de 1728 ; satire des mœurs d'une société pourrie, œuvre inclassable, à la fois agressive, poétique, comique... appelée *opera* par dérision.

Parfaitement intégré à New York, Weill laissera près de 10 titres à la comédie musicale, parmi lesquels *Lady in the dark* en 1941, *One touch of Venus* en 1943, démarche par laquelle il rêvait d' « inventer l'opéra américain ».

Vincent Youmans (1898-1946). *Tea for two* et *I want to be happy (Pour être heureux...)*, dans *No no Nanette* créée en 1924, eussent suffi à la gloire mondiale de Youmans, dont on retiendra aussi *Hit the deck (Hallelujah)* en 1927.

Richard Rodgers (1902-1979). Un des New-Yorkais les plus prolifiques : plus de 40 comédies musicales sur des livrets de Lorenz Hart (1895-1943). On retiendra *The garrick gaieties* en 1925, *Present's arm's* en 1928, puis *Paul Joey* en 1940, leur plus grand succès.

Au cinéma, c'est *Love me tonight* avec Maurice Chevalier et Janette Mac Donald en 1932, à une époque où l'on ne sait plus très bien si c'est le « musical » qui influence le cinéma, ou l'inverse, tant sont nombreuses les opérettes sur le grand écran !

On se contente ici, sauf exception rarissime, de citer les créations théâtrales : en 1938, *The boys from Syracuse*. Après la mort de Hart, c'est avec un nouveau partenaire, Oscar Hammerstein II déjà cité (1895-1960), que Rodgers va produire ses œuvres les plus achevées. Du triomphe d'*Oklahoma*[1] en 1943 à *Carousel* en 1945, de *The King and I* en 1951 à *South Pacific*[2] en 1949, sans oublier en 1959 *The sound of music*, que le monde francophone connaît mieux sous le titre *La mélodie du bonheur*. Ce sera la dernière et la plus aboutie des comédies musicales du glorieux tandem, traitant du douloureux sujet de la liberté face au fascisme.

Cole Porter (1891-1964). Il avait étudié à Paris, vers 1925, auprès de Vincent d'Indy, à la Schola Cantorum.

Sa première comédie musicale, en souvenir de ses années de jeunesse, se nommera donc *Paris* en 1928. Le premier succès sera *Gay divorce* en 1932, dont on a retenu une chanson emblématique de Porter, *Night and day*. En 1934, voici *Anything goes*, puis *Du Barry was a lady* en 1939, qui nous ramène en France. Après *Let's face* en 1941, c'est la création en 1948, de *Kiss me Kate* (d'après *La mégère apprivoisée*), qui va tenir l'affiche quatre années durant, et marque vraiment l'âge d'or de Broadway.

1. *Oklahoma*, premier grand succès mondial des années 40 ; la chanson éponyme sera adoptée comme chant officiel de l'État du même nom !

2. *South Pacific*, deuxième comédie musicale ayant reçu le prix Pulitzer.

L'auteur, décidément incorrigiblement amoureux de Paris, le clame en 1953 dans *Can Can*, en chantant *I love Paris, oui je t'aime* ou encore *C'est magnifique !*

Franck Loesser (1910-1969), depuis le brillant *Guys and Dolls* en 1950, restera au palmarès surtout pour son *How to succeed in business without really trying*, traduit par *Comment réussir dans les affaires sans vraiment se fatiguer*, en 1961, un fantastique succès.

Frederick Loewe (1904-1988), né à Vienne, arrivé aux États-Unis en 1942, y donne *Brigadoon* en 1947, mais surtout *My fair lady* en 1956, écrit en collaboration avec Alan Jay-Lerner (1918-1986). Une fois encore, le film de 1964 assurera un triomphe planétaire à Loewe, qui se distinguera encore avec deux comédies à la destinée identique : *Camelot* en 1960 et *Gigi* en 1973.

Léonard Bernstein (1918-1990). Après *One the town* en 1944 et *Peter Pan* en 1950, puis *Wonderful town* en 1953, Bernstein donne un *Candide* en 1956. Considéré parfois comme un opéra qui nécessite des voix (la Reine Cunégonde !), *Candide* est, selon son auteur, une comédie musicale, aussi proche d'un « show » par son côté « glamour », que d'Offenbach par ses parodies. Il avait essayé, sans grand succès à la création, de réunir les genres et les goûts disparates de Broadway, du music-hall au pur lyrique. Une deuxième version, dite « de Chelsea », sera mieux reçue en 1974.

Créée en 1957, *West-Side story* (version moderne de *Roméo et Juliette*), avec Jérôme Robbins (1918-1998) pour la chorégraphie, sur des rythmes afro-cubains, sera la comédie musicale la plus connue dans le monde, et fera évoluer Broadway vers plus de modernité. A partir de là, beaucoup de ces comédies musicales seront porteuses de messages politiques, de

revendications, habillées de rythmes et de danses destinés davantage à séduire une jeunesse en révolte et en quête d'absolu qu'à des spectateurs ne cherchant que la distraction pure. La chorégraphie va traduire du comportement le plus intime jusqu'aux ensembles échevelés. Le film de 1961 sera également l'une des plus brillantes comédies musicales de l'histoire du cinéma, transgressant les convenances et brisant les barrières sociales.

On citera maintenant les comédies musicales ayant connu un succès mondial, celles qui reviennent régulièrement à l'affiche, bref, celles qui constituent « le répertoire » incontournable.

Jerry Herman (né en 1933), pour *Hello Dolly* en 1964, avec Michael Stewart (1924-1987), *Mame* en 1966, jusqu'à *La cage aux folles* en 1983.

John Kander (né en 1927), pour la gloire universelle et méritée de *Cabaret* en 1966. Citons aussi *Chicago* en 1975.

Cy Coleman (né en 1929), avec *Sweet charity* en 1966, *Barnum* en 1980, *City of angels* en 1989.

Mitch Leigh (né en 1928), pour *L'homme de la Mancha* en 1965, créé en langue française en 1968 à Bruxelles (avec Jacques Brel et Dario Moreno), souvent repris par les théâtres lyriques.

Jule Styne (1905-1994), pour *Gypsy* en 1959 et *Funny girl* en 1964.

Jerry Bock (né en 1928) avec, en 1964, *Fidder on the roof*, joué en France sous le titre d'*Un violon sur le toit* en 1969.

A partir des années 1970 :

Certains compositeurs ont connu des succès mondiaux de leurs comédies musicales difficilement classables, parce que créées indifféremment soit à Broadway (New York), soit à Londres, ou pratiquement dans les deux villes à la fois. Quelques titres se détachent, qui resteront dans les annales du genre. On

fera figurer ces titres, parlant à tous, avant le nom de l'auteur ;

Hair, en 1968, musique de Galt Mac Dermot (né en 1928 à Montréal), le phénomène « hippie », et une revue de tous les fantasmes de l'Amérique puritaine après la guerre du Vietnam.

A chorus line, en 1975, musique de Marvin Hamlish et de Michael Benett, record historique de la longévité : plus de dix ans sans interruption à l'affiche ! On notera le nom du librettiste, James Kirkwood, un grand comédien et écrivain, qui a su si bien narrer le douloureux cheminement des jeunes danseurs travaillant d'arrache-pied pour voir leur nom briller un jour dans le ciel magique de Broadway.

Company en 1970, ***A little night music*** en 1973 ou encore ***Sweeney Todd*** en 1979 font de l'auteur des paroles de ***West-Side story***, Stephen Sondheim (né en 1930), un personnage qui a su révolutionner Broadway avec des comédies musicales brillantes, intelligentes, bijoux de subtilité et de finesse.

Cabaret, en 1966, fait entrer dans l'histoire John Kander (né en 1927) et Fred Ebb (né en 1932).

Jésus-Christ super star, en 1971, puis ***Evita*** en 1979, ***Cats*** en 1982 – qui exige des voix très étendues, un souffle à toute épreuve, un sens du rythme et de la danse – et encore ***The phantom of the Opera*** en 1988 impriment le nom de Andrew Lloyd Webber (né en 1948) au palmarès des plus glorieux auteurs du genre.

Rent, de Jonathan Larson (1960-1996), « musical » qualifié de « Hair des années 90 », révolutionne Broadway en 1996, en introduisant les dernières évolutions musicales (soul, rock, dance...) et en abordant les thèmes brûlants, collant en cela à l'époque : Sida, SDF, homosexualité, etc.

Nine, en 1982 (libre adaptation du *Huit et demi* de Fellini), fait connaître Maury Yeston (né en 1945). De lui également, les succès de ***Grand hôtel*** en 1989 et de ***Titanic*** en 1997.

Le genre évolue sans cesse, avec également les adaptations scéniques des dessins animés des studios Walt Disney ; par exemple ***The lion King*** en 1997.

Chapitre IV

L'OPÉRETTE ITALIENNE ET LA *ZARZUELA* ESPAGNOLE

I. — L'opérette italienne

Descendant par nature de son *opera buffa* du XVIII^e^ siècle, le genre de l'opérette va se développer, en tant que tel, au siècle suivant.

Un des ouvrages considéré comme un des premiers vraiment représentatif est, en 1863, *La mascherata dei Pagliacci* de **Andrea Codebo** (1821-1868). On retiendra également parmi les « fondateurs » du genre, **Giovani Mascetti** (1842-1916).

La première réussite marquante est sans doute *Il granatieri* (1889), de **Vicenzo Valente** (1855-1921).

Les musiciens ayant contribué au développement de l'opérette italienne sont nombreux, parmi lesquels se détachent cependant :

Carlo Lombardo (1869-1959) avec *La duchesse del bal Tabarin* en 1914, *Madama di Tebe* en 1918, dont l'action se déroule... à Paris, dans les milieux des mannequins et de la couture !

Virgilio Ranzato (1883-1937), auteur d'*Il paese dei campanelli* en 1923.

Mario Costa (1858-1933) pour *Il re di chez Maxim's* en 1919 et *Scugnizza* en 1922.

Alberto Montanari (1878-1953) avec *Il birichino di Parigi* en 1912.

Alfredo Cuscina (1881-1955) pour *Il ventaglio* en 1923, *Stenterello* en 1927...

Giuseppe Petri (1866-1946) pour *L'aqua cheta* en 1920 et *Addio Giovinezza* en 1915.

Comme dans chaque pays, les musiciens les plus « classiques » ont parfois sacrifié au genre léger de l'opérette :

Ruggero Leoncavallo (1858-1919) qui composa *La reginetta delle rose* en 1912.

Umberto Giordano (1867-1948) avec *Giove a Pompei* en 1921.

Pietro Mascagni (1863-1945) avec *Si* en 1919.

Nino Rota (1911-1979), compositeur des musiques de films de Fellini, perpétue la tradition avec *Un chapeau de paille de Florence,* créé en 1955... à Palerme, et qui deviendra *Un chapeau de paille d'Italie* en 1985 à Montpellier.

II. — La *zarzuela* espagnole

« ... La zarzuela contient non seulement l'opérette et l'opéra-comique, mais l'opéra aussi ; elle est l'enveloppe de tout le théâtre lyrique futur de l'Espagne. Or, l'Espagne peut-elle agir sans danser ? La danse n'est-elle pas, si l'on regarde bien, au fond de toute action vitale ? Voilà pourquoi je pense que la comédie-ballet, ou le drame avec la danse, ou le "drame à travers la danse" (dont j'ai génériquement baptisé la *habanera,* la *jota,* et la *malaguena*) sont pour l'Espagne le Camino Real de l'avenir. C'est là qu'elle se trouvera et se continuera... » (Raoul Laparra, compositeur, dans *Le Figaro artistique illustré,* en avril 1931).

Ce genre particulier à l'Espagne se développe en même temps que l'opérette française, mais de manière tout à fait indépendante.

Tenant de l'opéra-comique et du vaudeville, la *zarzuela* (du nom du palais de la Zarzuela – petite ronce – à Madrid où elle fut créée) est un genre spéci-

fique, qui chante le peuple espagnol, avec des moments burlesques, sentimentaux, mêlant le vérisme et le réalisme le plus cru.

Alors que la valse est l'âme, le support et la raison d'être de l'opérette viennoise, la *zarzuela,* musicalement, déborde de séguedilles, jotas, fandangos et boléros, sans compter les paso doble. On ne refera pas ici l'historique de ce genre prestigieux et fier comme le caractère ibérique, genre plus « national » que folklorique, comme on pourrait le penser superficiellement. Il remonte au milieu du XVII^e siècle, et va se développer dans sa forme classique à partir de compositeurs comme **Francisco Asenjo Barbieri** (1823-1894), dont on retient *El barberillo de Lavapies* en 1874.

Si les Barbieri, Breton, Chapi et quelques autres s'attachent à forger un répertoire national fortement enraciné, leurs successeurs succomberont souvent à la tentation du tableau de mœurs.

De plus de 18 000 titres répertoriés, on doit retenir les plus populaires :

Manuel Fernandez-Caballero (1835-1906) pour *El duo de la africana* en 1893.

Tomas Breton (1850-1923) avec *La verbena de la Paloma* en 1894.

Ruperto Chapi (1851-1909) et ses chefs-d'œuvre, *La tempestad* en 1882, *La bruja* en 1887, La *revoltosa* en 1897.

Federico Chueca (1846-1908) et **Joaquin Valverde** (1846-1910) qui ont composé ensemble *La gran via* en 1886.

Jeronimo Gimenez (1854-1923) avec *La trempanica* en 1900.

Amadeo Vives (1871-1932), avec *Doña Francisquita* en 1923, peut-être l'ouvrage le plus abouti du genre. On retiendra encore *Bohèmios* en 1904, d'après les fameuses *Scènes de la vie de bohème* du Français

Henri Murger... qui avaient déjà, en 1896, inspiré Puccini pour son opéra *La bohème.*

José Serrano (1873-1941) avec *La dolorosa* en 1930.

Francisco Alonso (1887-1948) avec *La calesera* en 1925.

Manuel Penella (1880-1939) pour *El gato Montes* en 1917 ; son paso doble *Torero* est devenu la musique emblématique des corridas du monde entier !

Pablo Luna (1880-1942) pour *El niño judio* en 1918.

Juan Vert (1890-1931) pour *El ultimo romantico* en 1928.

Federico Moreno Torroba (1891-1982) laisse deux chefs-d'œuvre au moins : *La chulapona* en 1934 et *Luisa Fernanda* en 1932.

Jacinto Guerrero (1895-1951) pour *Los gavilanes* en 1923, *El huesped de sevillano* en 1926, *La rosa del azafran* en 1930.

Plus près de nous, **Pablo Sorozabal** (1897-1988) est le digne successeur de ses grands anciens, particulièrement avec *La taberna del puerto* en 1936.

Voilà quelques titres d'un répertoire extraordinaire, composé de *zarzuelas* de genre court, dit « chico » (en un acte) dans la première période, et « grande » (en plusieurs actes), pour la suite de son histoire.

Une forme de spectacle exporté par les Espagnols dans le monde entier, constituant un patrimoine d'une force et d'une richesse exceptionnelles.

ANNEXES

Article de J. Offenbach, paru dans la presse le 17 octobre 1864 :

« *La Belle Hélène* au Théâtre des Variétés.

« On sait que cette année, la musique d'Offenbach est transplantée au Théâtre des Variétés. C'est au commencement de décembre qu'aura lieu la grande pièce de l'hiver. Le titre en est : *La Belle Hélène* – opéra bouffe en trois actes.

« Le poème est de MM. Meilhac et Halévy. On fait de grands préparatifs de décors et de costumes. Les chœurs sont renforcés, l'orchestre augmenté. Enfin, la direction n'a rien épargné pour faire grandement les honneurs au compositeur si populaire qui livrera à ce théâtre sa première bataille. Les bruits de coulisses, du reste, sont faits pour assurer une véritable victoire aux auteurs.

« On dit la pièce des plus amusantes, quant à la musique, on prétend que jamais Offenbach n'en a fait de plus spirituelle et de plus entraînante.

« L'opéra sera non seulement bien joué, ce qui d'ailleurs est une habitude au Théâtre des Variétés, mais encore très bien chanté. Sans parler de Dupuis, qui, certes, est un de nos meilleurs ténors comiques et qui jouera Pâris, nous avons Couder dans le rôle d'Agamemnon, Grenier dans celui de Calchas, Kopp dans celui de Ménélas, Guyon, Achille, Hamburger et Andol les deux Ajax, Mademoiselle Silly celui d'Oreste ; Schneider a été engagée spécialement pour le rôle de la Belle Hélène... »

Préface d'Hervé, dans sa partition de *Chilpéric* :

« Aux nations civilisées ! aux Kurkes, aux Afghans, aux Perses, aux Chinois et aux habitants de la rue Beaubourg !

« Peuples ! réjouissez-vous ! un poète vous est né. Victor Hugo est un mythe, Lamartine un pygmée ! Quant aux faiseurs de livrets d'opéra, ils peuvent faire leurs malles : Chilpéric a paru.

« Dans ce chef-d'œuvre, le musicien n'est rien, le poète est tout. Quels vers ! quelle prose ! quelle charpente ! quelle intrigue ! et quelle fidélité historique !

« Ô Eschyle ! ô Euripide ! ô Sophocle ! fouillez-vous si vous avez de grandes poches.

« Mais il faut rendre justice à ma délicieuse interprétation. Le premier ténor (c'était moi), bien qu'il fût enroué, et qu'on n'ait pas pu entendre une seule note de sa voix absente, a démontré avec quel désavantage la pantomime pouvait se substituer à la déclamation lyrique. On ne peut pas nier que l'état anormal de son gosier ait quelque peu influé sur l'entrain de son jeu, lequel rappelait vaguement la gaieté d'un enterrement de troisième classe.

« Heureusement, tournoyaient à ses côtés quelques artistes tels que Milher, Blanche d'Antigny, Monroy, etc., qui ont gagné la bataille sans lui. Les chœurs et l'orchestre, sous la direction de Lefay, ont vaillamment combattu aussi.

« Quatre décors de Zara n'ont pas fait mal dans le paysage. Les costumes sont assez propres, et l'on ne peut pas dire que le ballet ait été sifflé !

« Enfin le ténor rattrapera, ou ne rattrapera pas son ut, l'important est que la barque n'ait pas chaviré, et que le public nous maintienne sa bienveillance. (J'allais dire son admiration.)

« Mais tout d'abord, exposons notre plan...

« Notre plan ?... ma foi, je n'en ai pas. Si fait, un seul : celui de faire sourire le public dans l'intervalle de mes morceaux de musique.

« Donc, aux amateurs d'histoire et de saine littérature, la liberté d'apprécier le poème lyrique qui va suivre.

« Agrée, ô gentil public, l'expansion des sentiments burlesco-comico-poético-musicaux

« De ton poète rigolo :

« Hervé.

« Entre Asnières et Courbevoie, ce 1er novembre 1868. »

Extrait d'un article du sociologue Jean Duvignaud, paru dans la revue *Le Siècle d'Offenbach,* éditée en 1958 par la Compagnie Renaud-Barrault qui jouait alors *La vie parisienne* :

« Il est vraisemblable que ce théâtre de divertissement auquel on veut tant de mal a non seulement été un art d'expression populaire, comme le prouve le succès écrasant et permanent des œuvres de Meilhac et Halévy, mais encore que ce jeu a exercé une influence profonde. Je pense surtout à ces pièces parodiques, à ces comédies légères qui se sont imposées non seulement parce qu'elles étaient drôles, mais aussi parce qu'elles étaient bien faites.

« On devrait reconnaître que ces œuvres ont libéré le public des pesantes mythologies classiques, qu'elles ont habitué le

spectateur à "laïciser" les grandes figures du panthéon classique. Plus efficacement que les théories romantiques qui n'ont jamais atteint le grand public, ces pièces nous ont délivré des thèmes éternels...

« En imposant le châtiment de la dérision aux créatures tragiques du répertoire mythologique de la littérature, ils ont délivré, par une sorte de psychanalyse, le public de l'emprise de ses pères... »

L'école Niedermeyer :

Du nom de son fondateur Louis Niedermeyer, né à Nyons en Suisse en 1802, mort à Paris en 1861.

Niedermeyer avait reçu en Italie l'enseignement des maîtres italiens, puis à Paris celui de Rossini. Il composa des opéras, comme *Stradella* (1836), puis se tourna vers la musique religieuse.

Nommé directeur de l' « École de musique classique et religieuse » en 1853 (école fondée par Alexandre Choron en 1817), il en fera une sorte de « Schola Cantorum » avant la lettre. De nombreux musiciens acquirent ici leurs premières bases classiques, en étudiant le grégorien et la musique ancienne.

Quand on sait que le but de cette école était de « ramener la France profonde à l'ordre social traditionnel, par l'intermédiaire du chant grégorien et de la morale chrétienne » ! il était difficile de prévoir que cet établissement deviendrait une pépinière d'auteurs... d'opérettes, tels Audran, Messager, Terrasse, Vasseur...

De l'opérette, article de Robert de Flers en 1924 :

« Qu'est-ce donc que l'opérette ? Oh, mon Dieu, c'est une chose composite et très simple, légère et qui peut pourtant être profonde, une chose qui ne se confine dans aucun domaine, qui déserte toute règle, qui se rebelle contre toute servitude et qui entend aller où bon lui plaît, où bon lui chante, par les routes quelquefois, plus souvent par le sentier capricieux qui va du bois à la plaine, de la fantaisie à la réalité, de la folie à la mélancolie, du souvenir à la parodie.

« L'opérette est un peu la petite bohémienne de l'Art dramatique. Elle a dans les veines quelque chose d'indompté, de finement crâne.

« Un rien la pare, une fleur des champs, un rayon de soleil, une plume d'oiseau, un collier de perles de rosée.

« Elle se regarde dans une source et se farde avec les ailes d'un papillon. Elle sent qu'on l'aime, et qu'on l'aime assez pour lui pardonner ses fantaisies et ses incartades. Elle

ne va pas dans le monde : elle s'y tient fort mal, et il lui est arrivé de se griser au dessert et de mettre sur la table son mignon pied nu.

« C'est une drôle de petite personne. Lorsqu'on la demande en mariage, elle éclate de rire au nez de l'impertinent assez maladroit pour avoir osé lui faire une telle proposition. Elle ne se marie pas. Elle préfère les liaisons pas sérieuses et, entre le cœur et la main, elle n'hésite jamais.

« Voilà pourquoi elle conserve et conservera toujours le charme de l'irrégularité, la saveur de l'imprévu, la grâce délicieuse des petites femmes qu'on aime en cachette, qu'on adopte tout bas sans le dire tout haut, qu'on entraîne dans les coins et qui demeurent le joli petit symbole au nez retroussé de l'irrésistible, de l'adorable, de l'éternelle aventure. »

A propos de *L'heure espagnole* – sous-titrée « Comédie musicale » –, Ravel écrivait à la rédaction du *Figaro,* avant sa première, qu'il songeait « depuis longtemps à un ouvrage musical humoristique... En lisant *L'heure espagnole* de Franc-Nohain, j'ai trouvé que cette fantaisie cocasse se prêtait à mon projet... L'esprit humoristique de l'œuvre est purement musical : ici, le rire doit être obtenu non pas ainsi que dans l'opérette, par l'accentuation arbitraire et cocasse des mots, mais par l'insolite de l'harmonie, du rythme, du dessin mélodique ou de l'orchestration... ».

Ouverture des principaux théâtres parisiens[1] (liste chronologique)

1807 Les « Théâtres principaux » : Théâtre-Français, Théâtre de l'Opéra, Théâtre de l'Opéra-Comique, Théâtre de l'Impératrice. Les « Théâtres secondaires » : Théâtre du Vaudeville, Théâtre des Variétés, Théâtre de la Gaieté, Théâtre de l'Ambigu, Théâtre du Cirque olympique.
1814 Théâtre de la porte Saint-Martin.
1820 Théâtre du Gymnase-Dramatique.
1821 Panorama-Dramatique.
1827 Théâtre des Nouveautés.
1831 Théâtre des Folies-Dramatiques, Théâtre du Palais-Royal.
1832 Théâtre du Panthéon.
1835 Théâtre de la porte Saint-Antoine.
1838 Théâtre de la Renaissance.
1841 Théâtre des Délassements-Comiques.
1847 Théâtre historique, Opéra National (qui deviendra Théâtre-Lyrique en 1852).
1853 Théâtre des Folies-Concertantes (qui deviendra Théâtre des Folies-Nouvelles en 1854).
1855 Théâtre des Bouffes-Parisiens.
1858 Théâtre Deburau.
1862 Théâtre-Lyrique, place du Châtelet (théâtre principal), Théâtre des Champs-Élysées, Théâtre de la Gaieté (square des Arts et Métiers), Théâtre du Châtelet.
1863 Théâtre des Folies-Dramatiques.
1864 Théâtre des Folies-Marigny.
1866 Théâtre des Délassements-Comiques, Théâtre des Menus-Plaisirs, Théâtre des Nouveautés.
1867 Théâtre de l'Athénée.
1868 Théâtre de la Renaissance.
1869 Théâtre du Vaudeville (chaussée d'Antin).

1. Ayant accueilli un répertoire d'opérette, régulièrement ou épisodiquement.

BIBLIOGRAPHIE

Alier R., Aviñoa X., Mata F. X., *Diccionario de la Zarzuela*, Madrid, Ediciones Daimon, 1986.

Bruyas Florian, *Histoire de l'opérette en France*, Lyon, Emmanuel Vitte, 1974.

Bruyr José, *L'opérette*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1974.

Duteurtre Benoît, *L'opérette en France*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

Histoire du théâtre lyrique en France, Conférences Radio-Paris, 1938.

Krakaver Siegfried, *Jacques Offenbach ou le secret du Second Empire*, Paris, Bernard Grasset, 1937.

Lacombe Alain, *Broadway République du spectacle*, Paris, L'Avant-Scène, 1987.

Oppicelli Ernesto, *L'Operetta, da Hervé al Musical*, Genova, Sagep Editrice, 1985.

Rouchouse Jacques, *Hervé le père de l'opérette*, Paris, Michel de Maule, 1994.

Schneider Louis, *Hervé, Lecocq*, Paris, Perrin, 1924.

Schneider Louis, *Offenbach*, Paris, Perrin, 1923.

Somerset-Ward Richard, *L'histoire de l'Opéra*, Paris, Éditions de La Martinière, 1998.

Traubner Richard, *A Theatrical History*, London, Victor Gollancz LTD, 1984.

Wild Nicole, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIXe siècle*, Paris, Aux amateurs de livres, 1989.

Yon Jean-Claude, *Offenbach*, Paris, Les Dossiers du Musée d'Orsay, 1996 (avec Laurent Fraison et Dominique Ghesquière).

Zentner Wilhelm et Wurz Anton, *Reclams Opern und Operettenführer*, Stuttgart, Philipp Reclam Jun., 1982.

Nombreux articles de Jean-Claude Fournier, Michel Leclercq, Robert Pourvoyeur, Didier Roumilhac, dans la revue *Opérette*, éditée par l'ANAO (Académie nationale de l'opérette), Paris.

Documentation de Stéphane Ly-Cuong, pour les *musicals*.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction 3

Définitions 5

Chapitre I — **L'opérette française** 7

I. Les origines, 7 — II. Les spectacles de la foire, 8 — III. Les intermèdes, 10 — IV. Le vaudeville, 16 — V. La naissance de l'opérette, 17 — VI. Les Folies-Concertantes, 21 — VII. La grande « trilogie » d'Hervé, 24 — VIII. Après la guerre de 1870, 37 — IX. Les vaudevilles-opérettes, 39 — X. L'opérette après la guerre 1914-1918, 59 — XI. L'opérette des « occasionnels », 71 — XII. L'opérette « à grand spectacle », 76 — XIII. L'opérette « marseillaise », 80 — XIV. La comédie musicale moderne en France, 81.

Chapitre II — **L'opérette viennoise et l'opérette allemande** 83

I. L'opérette viennoise, 83 — II. L'opérette allemande, 99.

Chapitre III — **L'opérette britannique et l'opérette américaine** 105

I. L'opérette britannique, 105 — II. L'opérette américaine, 107.

Chapitre IV — **L'opérette italienne et la zarzuela espagnole** 117

I. L'opérette italienne, 117 — II. La *zarzuela* espagnole, 118.

Annexes 121

Ouverture des principaux théâtres parisiens 125

Bibliographie 126

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Juin 1999 — N° 46 260

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent
dirigée par Anne-Laure Angoulvent-Michel

« Chanson, chansonnette » ; « musique, musiquette » ; « opéra, opérette »... le genre de l'opérette a longtemps souffert de cette classification dévalorisante, aussi injuste qu'historiquement incorrecte. En effet, l'opérette, créée en France au milieu du XIXe siècle, pour se moquer de l'opéra comique qui se prenait trop au sérieux, est un genre à part entière possédant ses lettres de noblesse. Il constitue un patrimoine musical d'une richesse extraordinaire dont l'actuelle comédie musicale est l'héritière. Il n'est pas de « qualité inférieure », mais correspond plutôt à un aspect de notre caractère, lequel peut être tantôt sérieux, tantôt gai et enjoué. C'est bien cela l'opérette... le sourire de l'opéra.

Jacques Rouchouse est producteur d'émissions, notamment sur l'opérette, à Radio-France.

9 782130 500735

Derniers titres parus

3426 La mode
D. Waquet et M. Laporte

3427 Les politiques publiques de la culture en France
P. Moulinier

3428 Histoire de Londres
H. Clout

3429 Le laser en dermatologie et esthétique
S. Benoliel

3430 Les synagogues
M.-R. Hayoun et D. Jarrassé

3431 La qualité des soins médicaux
H. Leteurtre et J.-F. Quaranta

3432 L'Europe du Nord au XXe siècle
F.-C. Mougel

3433 Le corps et la beauté
J. Maisonneuve et M. Bruchon-Schweitzer

3434 Le chaos
F. Lurçat

3435 Géographie de la santé en France
F. Tonnellier et E. Vigneron

3436 Le patrimoine mondial
D. Audrerie, R. Souchier et L. Vilar

3437 Textes du droit de l'asile
D. Alland

3438 Aristophane et l'ancienne comédie
P. Thiercy

3439 Les grandes dates de l'architecture contemporaine en Europe
G. Monnier

3440 Cléopâtre
C.-J. Schwentzel